This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

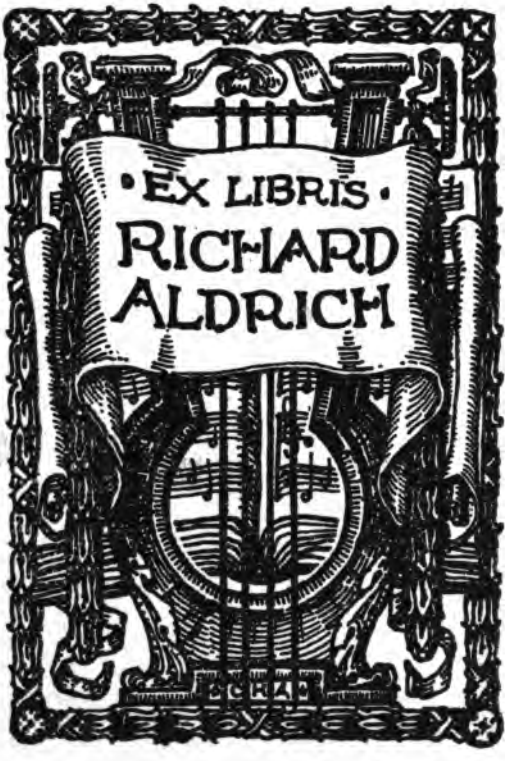
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

ML 14PJ 6

Mus 1790.15.2



DATE DUE

[redacted]1970

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

ALFRED BRUNEAU

MUSIQUES DE RUSSIE

ET

MUSICIENS DE FRANCE

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1903
Tous droits réservés.

HARVARD UNIVERSITY

MAR 28 1962

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

AVANT-PROPOS

Je joins au rapport que j'ai écrit dernièrement, après avoir accompli en Russie une mission officielle, quelques récentes études sur la vie musicale à Paris et un certain nombre de notes et de souvenirs recueillis çà et là. Ce livre, de manière naturelle et logique, fait suite à mes deux volumes précédents. Je m'obstine à y défendre de mon mieux, parce que je les crois bonnes, les idées de progrès qui ont toujours été les miennes. Je m'entête à m'y rapprocher tant que je peux, parce que je le crois de noblesse supérieure, du but de vérité qui n'a jamais cessé d'être le mien. Je continue simplement et tranquillement ma besogne.

La Musique Russe

LA MUSIQUE RUSSE

M. le Ministre des Beaux-Arts a bien voulu me charger d'étudier, à Saint-Pétersbourg, dans les théâtres, dans les concerts, dans les écoles, dans les églises, la musique russe et ses diverses manifestations. Avec son agrément, je publie mon travail.

Tout d'abord, deux choses sont à remarquer, à retenir : l'extrême jeunesse, le caractère nettement national de la musique russe.

Certes, on se tromperait en imaginant, d'après les apparences, que d'hier seulement datent les premières productions musicales de la Russie. Là, comme en d'autres pays, et même avec plus d'abondance et plus de force, d'une façon plus particulière encore et plus significative qu'ailleurs, la chanson populaire, de temps immémorial, a fleuri sur les lèvres des hommes, des femmes et des enfants. Chansons de fêtes, chansons de deuil, chan-

sons de métier, chansons de guerre, chansons d'amour, chansons de jeux, harmonisées ou non, accompagnées ou non, formèrent, à des époques très reculées, un trésor d'inestimable, d'incomparable valeur. Ce trésor, jadis épars, est maintenant classé, catalogué, dans de nombreux et précieux livres, parmi lesquels il convient de citer les recueils de MM. Rimsky-Korsakow et Balakirew, d'exceptionnel intérêt. L'âme russe, joyeuse ou triste, héroïque ou tendre, travailleuse ou rêveuse, y vibre en rythmes brefs et singuliers, en mélodies de tonalité libre et étrange, où se reconnaît aussitôt la race et qui gardent pour nous le rude et violent parfum de la terre slave. Ces magnifiques chansons populaires ne ressemblent pas aux nôtres, si admirables. Elles ont quelque chose d'essentiellement typique. Moins expressives peut-être que celles de nos campagnes, de nos bourgs, de nos villes, de nos provinces, elles paraissent plus descriptives. Il y a en elles toute la poésie des mœurs et des paysages du Nord.

Telles sont les origines. Entre l'âge ancien et le milieu du dix-neuvième siècle, on a évidemment écrit beaucoup de musique en Russie, on y a fait beaucoup d'efforts pour substi-

tuer à cet art naïf et anonyme un art savant et personnel. Sans doute, il est permis de penser que nul de ces efforts n'a été stérile, qu'il y a eu là une sorte de germination très lente, obscure et mystérieuse. Toujours est-il que pas une seule des œuvres jetées ainsi, comme des graines, dans les sillons du champ aujourd'hui fertile, n'a pu franchir les frontières ; pas un seul des compositeurs qui ensemencèrent ces sillons n'a pu acquérir hors de chez lui la célébrité. Tandis que les Français Adam de la Halle, Claude Goudimel, Clément Jannequin, Jean-Philippe Rameau, Méhul; les Flamands Okeghem, Josquin de Près, Roland de Lassus ; les Italiens Palestrina, Carissimi, Marcello, Pergolèse, Paësiello ; les Allemands Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven ; les Espagnols Morales, Guerrero, Victoria, et tant d'autres emplissaient le monde de leur gloire et laissaient une impérissable et universelle renommée, les Russes n'avaient que des musiciens laborieux, courageux, féconds et honorables, mais dépourvus de l'éclatant génie qui soumet les foules à une volonté créatrice et immortalise un maître. Que Nikon, qui, au dix-septième siècle, réforma la liturgie et remplaça l'orgue dans les églises par le

chant ; que Fomine, qui, sous le règne de Catherine II, obtint au théâtre de bruyants succès ; que Bortniansky, remarquable entre tous ceux-là, qui laissa au clergé des motets et des psaumes, d'ailleurs superbes, et s'éleva vraiment haut ; que Titow, qui, dès 1805, avec *Iam* d'abord, puis avec *Devichnick* et avec *Possidielky*, tenta le premier, en se servant des thèmes populaires, de fonder un opéra national, soient considérés en Russie comme des hommes importants, éminents, rien de plus légitime. Mais je suis bien obligé d'avouer que la valeur de ces hommes n'est guère connue ici. Quelques érudits, quelques rares curieux s'y intéressent ; la masse du public l'ignore complètement.

Michel Glinka tira de l'ombre la musique russe. En 1836, *La Vie pour le Tsar*, dont le triomphe reste légendaire à Saint-Pétersbourg, fut l'événement heureux qui décida de l'avenir. Il faut examiner cette œuvre d'assez près pour comprendre l'influence énorme qu'elle a exercée sur la génération d'aujourd'hui. Il y a six ans, une troupe de hasard vint la massacrer à Paris. On s'indigna de ses nombreux italianismes, de ses fréquentes

banalités vocales et instrumentales et on la condamna sans pitié, sans appel. Mieux exécutée, elle eût peut-être sinon conquis notre foule, — car elle ne sera jamais pour nous qu'un document historique, — du moins retenu l'attention par le charme ingénu de certaines mélodies, par la grandeur barbare, l'accent de fanatisme farouche de deux ou trois scènes, par ce qu'il y a en elle, çà et là, de réellement national. En la composant, Glinka, qui ne fut point aussi révolutionnaire qu'on veut bien le prétendre, et qui, d'emblée, s'accorda parfaitement avec la majorité des spectateurs, témoignait de sa propre admiration et de celle de tous ses compatriotes pour Rossini qui, alors, était le dieu régnant sur le monde entier et particulièrement sur la Russie. Mais, en même temps, il montrait son désir de continuer, de parachever la besogne commencée par Titow, désir qui répondait aux vœux ardents de son pays. Il s'inspira donc des chansons populaires et, avec une étonnante robustesse, il en rappela les belles couleurs lorsqu'il entreprit de peindre cette espèce de vaste fresque sonore qui se nomme *La Vie pour le Tsar*. A l'aide d'une harmonie, d'une simple touche orchestrale, il mit

jusque dans les airs les plus italiens en apparence un parfum russe très pénétrant. Ce parfum, que je n'avais pas oublié, je l'ai respiré de nouveau en voyant jouer dans un théâtre de faubourg, dont je parlerai tout à l'heure, *Rousslan et Ludmilla*, le second et dernier opéra de Glinka, qui échoua d'abord et ne réussit qu'après la mort de son auteur. Les raisons de cet échec sont faciles à découvrir. Quoique subissant encore le joug tyrannique de Rossini, le musicien avait tenté cette fois de caractériser chaque personnage de sa pièce par des thèmes nationaux. La poésie musicale d'une telle conception devait dérouter le public, et cela ne manqua pas d'arriver. Peu à peu, cependant, on s'y accoutuma, on la goûta, et l'idée qui, au demeurant, dérivait presque naturellement de *La Vie pour le Tsar*, fut reprise par les héritiers de Glinka et fortifia leur art, aujourd'hui si florissant.

Parmi ces héritiers illustres, je cite Serow et Dargomijsky, considérant du reste le second comme infiniment supérieur au premier. Incomplet, hésitant, Serow, après *Judith* et *Rogneda*, opéras peu originaux, donna pourtant aux scènes carnavalesques de *La Force maligne*, œuvre de franc sentiment populaire, un

éclat, une verve, un mouvement significatifs. Quant à Dargomijsky, son *Convive de pierre*, tiré de Pouchkine, suffit à le bien classer. Ce nouveau *Don Juan*, qu'il laissa inachevé et qui, par les soins dévoués de MM. Rimsky-Korsakow et César Cui, fut terminé et représenté en 1872, marqua une date importante dans l'histoire de la musique russe, car la déclamation lyrique y remplaça presque à chaque page l'air, le duo, le chœur de forme traditionnelle et conventionnelle dont Glinka lui-même n'avait pas craint de faire constamment usage. C'est une des partitions les plus nettement « avancées », — si l'on tient compte de l'époque à laquelle elle a été écrite, — les plus vigoureusement, les plus noblement pensées que je sache. Et la *Roussalka*, du même auteur, à la fois charmante et émouvante, ses fantaisies instrumentales, vives et spirituelles, témoignent aussi d'un talent indiscutable.

Mais j'ai hâte d'en venir à ce groupe des « cinq », jadis très plaisanté, maintenant très respecté, auquel est due la gloire du Théâtre et de la Symphonie à Saint-Pétersbourg.

*
* *

Cinq compositeurs de bonne et saine race,

cinq hommes nés, par conséquent, pour se comprendre, s'entr'aider, s'aimer en la commune adoration du Beau, se réunissant, non point dans le dessein secret de se combattre, de se déchirer, de se tuer, de se dévorer, mais afin d'affirmer publiquement leur fraternité d'âme, leur solidarité intellectuelle, se liant d'étroite, sincère et fidèle affection, décidés à lutter, à souffrir et à vaincre ensemble, voilà ce que l'on ne voit pas souvent chez nous ni ailleurs ; voilà ce que l'on a vu, il y a une vingtaine d'années, en Russie.

La mort seule a pu rompre cette magnifique association de cœurs courageux et fiers en frappant à l'improviste Borodine et Moussorgsky. Comme il fallait s'y attendre, la chaîne d'amitié s'est renouée plus solide que jamais, après de tels deuils, entre les trois survivants : MM. Balakirew, César Cui et Rimsky-Korsakow, qui, avec M. Alexandre Glazounow, leur cadet, sont maintenant à la tête de la nouvelle école.

La doctrine des « cinq », devenue à cette heure celle de presque tous les musiciens russes, s'appuyait sur une espèce d'ardent et intransigeant nationalisme artistique. On se mit absolument d'accord pour vénérer Richard Wagner, comme il convenait, mais aussi pour

ne rien lui prendre de ses théories, et on résolut de se priver complètement, au théâtre, du *leitmotiv*. Chose curieuse, ces cinq compositeurs, qui se refusaient avec tant d'énergie à marier la symphonie au drame, étaient foncièrement symphonistes. Ils l'ont prouvé de manière péremptoire par la savante facture, la richesse des développements de leurs œuvres instrumentales, par des qualités particulières auxquelles on ne se trompe pas. L'orchestre de notre Berlioz, pittoresque et chatoyant, les séduisait beaucoup plus que celui du maître des *Nibelungen,* trop uniquement expressif, à leur gré. Il faut attribuer à cette séduction exercée sur eux par le pittoresque, aux leçons données par Glinka dans *La Vie pour le Tsar* et dans *Rousslan et Ludmilla* leur goût pour la mélodie populaire. C'est elle qui prête à leurs partitions cette couleur si étrange dont il est difficile de ne pas subir le charme attirant. A vrai dire, je pense qu'en renonçant à la traiter symphoniquement au théâtre, ils se sont privés du plus fort, du plus utile moyen d'action qu'offre actuellement la musique. Car le *leitmotiv*, emprunté ou non au folk-lore, — et combien il vaudrait mieux, pour l'équilibre, pour l'unité de l'ouvrage, comme pour la jus-

tesse, la liberté de l'inspiration, que l'auteur le créât de toutes pièces ! — le *leitmotiv*, traducteur éloquent, souple, docile et merveilleux des sentiments humains, le *leitmotiv*, qui est l'application naturelle au drame moderne des retours ou transformations de thèmes de la symphonie classique, peut se diversifier à l'infini, selon le tempérament de celui qui l'emploie. Parce qu'un Allemand s'en est servi le premier, ou l'un des premiers (nul n'ignore que Grétry et d'autres ont essayé, avant Wagner et moins splendidement que lui, d'en faire usage), ce n'est point une raison pour qu'en Russie, en France, en Italie, n'importe où, il ne s'adapte pas exactement au génie de telle ou telle race. Quoi qu'il en soit, si les « cinq » et ceux qui les ont suivis se sont trompés sur cette question, ce n'est, à mon sens, que par excès de zèle, par une louable exagération du désir qu'ils avaient d'affirmer davantage leurs idées.

A cet égard, l'exemple du *Prince Igor*, de Borodine, est très frappant. Il y a là des chœurs de femmes, des airs de danse, entièrement écrits d'après des chansons populaires, qui égalent ce que je connais de plus exquis dans ce genre. Et, par opposition, certains morceaux

héroïques ont une vigueur, une ampleur, un éclat, une solidité remarquables. Avec sa grande franchise mélodique et, à la fois, son extrême subtilité harmonique, cette partition, que la mort empêcha l'auteur d'achever et que MM. Rimsky-Korsakow et Glazounow terminèrent, est considérée comme le chef-d'œuvre de la nouvelle école russe. Pourquoi donc n'est-elle jamais jouée dans aucun théâtre étranger, pourquoi ne vient-elle pas attester à Paris, à Vienne, à Berlin, autre part encore, l'immense talent de cette nouvelle école que nous admirons depuis longtemps déjà ici et que l'on commence à aimer partout ? Peut-être parce qu'il y manque cette force suprême, nécessaire, indispensable maintenant, aussi bien au concert qu'au théâtre, de la symphonie ; peut-être parce qu'en dépit de sa haute et exceptionnelle valeur, elle hésite trop manifestement entre l'opéra ancien et le drame lyrique moderne, répudiant l'un sans épouser l'autre. Et puis, à vouloir avec tant d'obstination donner à son ouvrage, en s'aidant de documents authentiques, un caractère national, le musicien, dépassant le but qu'il s'est proposé d'atteindre, ne diminue-t-il pas sa propre individualité ?... L'avenir dira si les quelques

réserves que je crois devoir faire à propos de tendances d'ailleurs intéressantes entre toutes, sont fondées. Ces réserves d'ordre général ne m'empêchent point de rendre à Borodine la justice qui lui est due. Ses fins quatuors, ses belles pièces vocales, ses fermes symphonies, que notre public ne connaît malheureusement pas, sa ravissante esquisse : *Dans les steppes de l'Asie centrale*, qui fut jadis un des succès de Lamoureux et que M. Chevillard garde sagement à son répertoire, sont dignes de l'auteur tantôt délicat, tantôt viril, du *Prince Igor*.

Nous ignorons davantage Moussorgsky, et c'est regrettable. A l'Exposition universelle de 1900, M. Alexandre Winogradsky, l'actif directeur de la Société Impériale de Kiew, nous fit entendre *Une Nuit sur le mont Chauve*, sorte de fantaisie instrumentale qui me parut exagérément décorative, imitative, et qui, je l'avoue, ne me plut qu'à moitié ; l'hiver dernier, Mme Pierre d'Alheim, en des matinées où vint la foule, nous chanta *La Chambre d'enfants* et quatre ou cinq autres morceaux de fière allure ; j'éprouvai alors la sensation la plus vive et la plus singulière. C'est, je pense, à peu près tout ce qui, jusqu'à présent, a été exécuté de Moussorgsky à Paris.

Dans cette *Chambre d'enfants*, suite de sept mélodies accompagnées par le piano, le compositeur, de façon prodigieusement réaliste, infiniment précise et, en même temps, étonnamment spirituelle, touchante, émouvante, a noté les menus cris de gentillesse, de chagrin, d'effroi, de gaieté, de curiosité des petits êtres joueurs et rêveurs, les paroles caressantes, grondeuses, consolantes des mères inquiètes et tendres. Le « métier » du musicien n'a compté là pour rien; la vérité seule, splendidement simple, a tout fait, et voici une œuvre presque sublime à force d'être naïve. Cette œuvre délicieuse, saine et vivante, unique dans notre art, où l'enfant n'est représenté, d'habitude, qu'avec une afféterie niaise, agaçante et offensante, va mettre sans doute en lumière le nom du poète qui l'a signée.

Moussorgsky fut un irrégulier de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de l'orchestration. Il prétendait user du droit qu'il jugeait sien d'écrire librement. Sauf ses camarades du groupe des « cinq », qui ne crurent pas se mésallier en l'admettant parmi eux et qui eurent à cela d'autant plus de mérite qu'ils étaient moins indépendants, moins révoltés contre la syntaxe, nul ne lui pardonna d'avoir peu de

talent et beaucoup de génie. Il disparut à quarante-deux ans, pauvre, dédaigné, inconnu, et, aujourd'hui encore, on affecte, à Saint-Pétersbourg, de le regarder comme un impuissant, destiné à ne pas émerger de l'oubli où on le plonge. Évidemment, il n'a jamais cessé d'être gêné par la technique, et il ne réalisa pas ses vastes projets. Cependant son *Boris Godounow*, que M. Rimsky-Korsakow a pieusement remanié, amélioré, après sa mort, témoigne d'un sens théâtral supérieur, d'une magnifique sûreté de conception. Apre, violent, brutal, farouche, c'est, à mon avis, le drame lyrique russe le plus dégagé des anciennes formules, le plus rudement audacieux. Joué en 1874, il tomba sous les coups féroces des pédants, des routiniers, des professeurs et des critiques qui préparèrent soigneusement la chute et calomnièrent, insultèrent bassement l'auteur. C'est partout et toujours la même chose. On le traita d' « illettré ridicule » ; on s'indigna de sa « grossièreté », de son « manque de goût » ; on accumula contre lui le mensonge, la bêtise et la méchanceté, on le traîna dans la fange où l'on a coutume de jeter ses pareils. Mais cela ne l'empêcha pas d'aller, ainsi qu'il l'écrivait à un ami, « vers de nouveaux rivages, sans

crainte, malgré la tempête, les tourbillons et les rochers ; vers la vie, n'importe où elle se montre ; vers la vérité, si cruelle qu'elle soit ». Qu'on le veuille ou non, Moussorgsky a sa place dans l'histoire de la musique.

Celle qu'a prise M. Balakirew, fort enviable, d'ailleurs, ne lui est contestée par personne. Voici un pur symphoniste, car, sauf les entr'-actes et l'ouverture du *Roi Lear*, où il ne s'est naturellement pas éloigné du genre qu'il affectionne, ce remarquable compositeur n'a rien fait pour la scène. C'est un magicien de l'orchestre. Il réussit à donner aux sons, par d'harmonieux mariages de timbres, des couleurs changeantes et surprenantes. Il excelle dans le poème descriptif, dans le conte instrumental, et a doté l'art particulier auquel il s'est presque complètement consacré d'un certain nombre d'œuvres de grande puissance, d'extrême ingéniosité, telles que *Russia*, *Thamar*. Un de ses morceaux de piano : *Islamey*, est célèbre.

M. César Cui, au contraire, n'a guère cessé de travailler pour le théâtre. *Le Flibustier*, que Carvalho a monté ici, il y a une dizaine d'années, *Le Prisonnier du Caucase*, *William Ratcliff*, *Angelo* sont des opéras solidement

construits, pleins de choses intéressantes et variées. A la fois musicien, journaliste et général,— aujourd'hui encore, il pratique les trois professions, — aussi bien par ses écrits, par ses relations dans le monde littéraire que par sa situation officielle, M. Cui fut en mesure d'être infiniment utile au groupe des « cinq », lorsqu'il se forma. Doué d'un véritable tempérament de polémiste, rédigeant un feuilleton important, envoyant à droite et à gauche des articles combatifs, il servit à l'association de porte-parole et de défenseur. On lui doit beaucoup et on lui en garde une inaltérable gratitude.

Mais le maître de ce groupe et de la jeune école est, à mon avis, M. Rimsky-Korsakow. Je n'ai pas attendu l'heure de son succès pour l'admirer et dire publiquement toute la sympathie qu'il m'inspire. Je fis sa connaissance, pendant l'Exposition universelle de 1889, au Trocadéro, où il donna la première audition à Paris de son *Antar*. A cette époque, déjà lointaine, on était très peu familiarisé ici avec la musique russe moderne. *Dans les steppes de l'Asie centrale*, de Borodine, et quelques autres courts morceaux de compositeurs slaves avaient bien été exécutés çà et là, mais nous

ignorions les œuvres de plus longue haleine que nous applaudissons maintenant. M. Rimsky-Korsakow fut notre initiateur. Il vint de Saint-Pétersbourg accompagné d'un orchestre excellent qui, sous sa direction, joua *Stenka Razine*, de M. Glazounow, une ouverture de M. Balakirew, une marche solennelle de M. César Cui, une fantaisie sur des airs finnois de Dargomijsky et enfin *Antar*. Je sortis du concert plein d'enthousiasme et, débutant alors dans la critique, je rendis compte ainsi de ce dernier poème :

« Il faut mettre hors de pair la symphonie de M. Rimsky-Korsakow, *Antar*. C'est un conte instrumental divisé en quatre parties fort étroitement reliées par des thèmes qui se combinent et s'entrelacent avec une extraordinaire aisance. L'auteur, ici, ne possède pas seulement l'éblouissante palette à laquelle nous devons ses ruines mélancoliques, sa voltigeante gazelle et son lourd oiseau noir. Il peint aussi, en une étude scrutatrice, les trois grandes passions humaines : la Vengeance, le Pouvoir et l'Amour. Cela avec une vigueur, une originalité incomparables. C'est là que se reconnaît la supériorité de la musique. Ces trois sentiments, passant chacun par des me-

sures, des tonalités, des rythmes divers sur lesquels vient planer obstinément la phrase-mère d'Antar sont les fidèles reflets de nos âmes tourmentées, indécises et mystérieuses. Seuls les sons peuvent rendre l'infinie mobilité des pensées qui nous font agir puis mourir. M. Rimsky-Korsakow a exprimé toutes ces nuances profondes du cœur en une langue éloquente, solide, neuve et hardie... »

Je n'ai rien à changer à ces lignes, car l'évolution régulière du temps et des idées ne modifie point mes opinions sur les hommes ni sur les œuvres. Si je me permets de les reproduire ici, c'est que je suis heureux de les avoir écrites il y a treize ans, à un moment où l'art symphonique russe et le nom de son représentant le plus considérable étaient à peu près inconnus chez nous. C'est aussi parce que cet *Antar* me semble caractériser de façon particulièrement nette les tendances de M. Rimsky-Korsakow. Unissant un sûr savoir à une ardente imagination, maître de sa pensée comme de sa plume, allant, sans jamais s'écarter de sa route, vers son but, ce compositeur, bien que par nature essentiellement descriptif, ne s'arrête pas à l'extériorité des êtres ni des choses. Il traduit au mieux de nos désirs, tant

qu'il se contente, du moins, d'employer l'orchestre, le sens caché des sujets qu'il choisit. En un mot il « interprète » ces sujets, il les magnifie, les fait vivre. Et il les voit toujours à travers l'atmosphère de son pays natal. Les mélodies populaires de l'étincelant *Caprice espagnol*, de la prestigieuse *Scheherazade*, par exemple, il les harmonise, les développe, les instrumente bien en Russe, soucieux de donner à son art une signification franchement nationale.

Au théâtre, il applique rigoureusement les théories dont j'ai parlé déjà, et sur lesquelles je ne reviendrai point. Là, s'il ne relie pas les différentes scènes de ses drames par le *leitmotiv*, il construit ces scènes avec une force, une logique musicales, que je me plais à admirer. Et il apporte, là également, la même volonté réfléchie et tenace. En tête de *Mlada*, féerie singulièrement belle, où le chant et la danse alternent de la manière la plus curieuse, il a mis certaines recommandations qui seraient dignes de figurer à côté des fameuses notes laissées par Berlioz pour servir au massacre des *Troyens* : « Si les pompiers avaient peur du feu, les machinistes peur de l'eau, les directeurs peur de tout, on devrait supprimer

cette symphonie » ou : « J'indique cette coupure en songeant au bonheur qu'éprouvent les directeurs, acteurs et chefs d'orchestre, pompiers, machinistes et lampistes à insulter un auteur et à dégrader son œuvre ; je serais fâché de ne pas faciliter autant qu'il est en moi la satisfaction d'aussi nobles instincts. » — Après l'ironie douloureuse du Français, appréciez l'autorité impérieuse du Slave : « L'opéra doit être représenté sans coupures ni abréviations : 1° parce qu'il ne fatiguera personne, à cause de son peu de longueur (deux heures et quart de musique) ; 2° parce que l'auteur a mûrement pesé ses intentions. Celui-ci ne tolère aucun changement dans les parties détachées des exécutants ; ces parties d'orchestre, comme celles des chœurs et des soli, sont écrites de façon absolument praticable. Il désire éviter toute manifestation des bruits divers sur la scène pour produire le tonnerre, le vent, etc., attendu que l'orchestre est seul chargé d'imiter ces sons. Il attache beaucoup d'importance au côté descriptif de sa musique ; c'est pourquoi il ne saurait admettre la moindre altération de sa pensée sous ce rapport... » On devine, en lisant cela, que M. Rimsky-Korsakow a une réelle expé-

rience du théâtre. Outre cette féerie de *Mlada*, où il y a autant de fantaisie et d'animation que de couleur et de grandeur, il possède dans son bagage dramatique : *La Pskovitaine*, *La Nuit de Mai, Snégourotchka*, *La Nuit de Noël*, *Sadko* et *La Fiancée du Tsar*. J'ai eu le plaisir de voir ce dernier opéra à Saint-Pétersbourg et j'en ai goûté infiniment les parties pittoresques et populaires. Peut-être, si j'avais à choisir entre tant d'œuvres jolies, savoureuses et robustes, mes préférences iraient-elles à *Snégourotchka*. Il y a là une grâce, une fraîcheur, une délicatesse, un sentiment de la nature, une poésie harmonique, mélodique et instrumentale dont le charme est irrésistible. Pour chanter sa vierge de neige fondant sous les rayons du soleil d'amour (tel est le sujet de la pièce), le maître a mis le meilleur de son art, le meilleur, sans doute, de l'art russe moderne.

Il est difficile de parler des « cinq », de leur commun effort, sans dire quelques mots d'un homme dont le concours dévoué, intelligent et généreux leur a été très utile. C'est M. Belaïew. Ayant gagné une immense fortune dans le commerce des grains, ami intime de

M. Glazounow, il offrit à celui-ci, quand il débuta, — cela remonte donc assez loin, — de graver et de faire paraître ses premiers morceaux. Le jeune musicien accepta, mais, au bout d'un certain temps, au lieu de garder pour lui seul un si exceptionnel et si précieux Mécène, — tout cela décidément n'est pas ordinaire ! — il le mena vers ce groupe des « cinq » auquel le liait une étroite affinité de pensée. Dès lors, l'association eut un éditeur attitré. Et quel éditeur ! Ne se contentant pas du luxe, de la splendeur, de l'abondance des publications, M. Belaïew donna et donne encore, à Saint-Pétersbourg, des concerts exclusivement réservés à la nouvelle école. Ce fut lui qui, en 1889, organisa et paya de ses deniers les auditions du Trocadéro, dont j'ai plus haut évoqué le bon souvenir. Rien ne put le décourager, ni l'indifférence de la foule, ni la haine des rivaux, ni l'hostilité des sots, ni l'incompréhension à laquelle on se heurte, on se blesse toujours, lorsqu'on essaye de sortir des sentiers battus. Je suis heureux de saluer ici ce vaillant, qui n'a probablement d'imitateur nulle part et que ses obligés ont récompensé en faisant passer son nom à la postérité au moyen d'une pièce instrumentale, — l'hom-

mage, rappelant les jeux favoris de l'ancêtre Jean-Sébastien Bach, avait une signification à la fois classique et charmante, — pièce qu'ils écrivirent en collaboration sur les notes correspondant aux lettres de ce nom. Son juste triomphe est proche, quoiqu'il ait encore à lutter pour la réussite complète des idées dont il s'honore d'être l'apôtre intransigeant.

Car il faut avouer que le public, en Russie, reste obstinément fidèle aux compositeurs les moins « nationaux » et les moins « avancés » que je sache : Antoine Rubinstein et Tschaïkowsky, adversaires acharnés des « cinq ». Pour Rubinstein, on reconnaît que la dévotion gardée à sa mémoire et à ce qu'il laissa est due surtout au talent du pianiste. Quant à Tschaïkowsky, on ne tente même pas d'expliquer le fétichisme dont il continue à être l'objet après sa mort. De son vivant, bien qu'il ne fût pas virtuose, il était déjà regardé comme un dieu digne de toutes les adorations. Non seulement on le jouait constamment, mais on lui assurait une douce et calme existence, grâce à laquelle il produisit en paix, délivré des soucis d'argent et des ennuis du métier. Outre une pension de trois mille rou-

bles qu'il recevait du gouvernement, il acceptait d'une de ses admiratrices, Mme Meck, — que, d'ailleurs, il ne vit jamais et ne chercha point à voir, — une rente de six mille roubles. Il en profita pour amonceler une prodigieuse quantité d'opéras, de ballets, de symphonies, de suites d'orchestre, de concertos, de marches, d'ouvertures, de quatuors, de chœurs, de mélodies vocales et instrumentales, de morceaux religieux et profanes, dont quelques-uns ont été exécutés à Paris, sans y retrouver le succès qui leur est réservé à Saint-Pétersbourg. Dépourvus du caractère russe qui nous plaît, nous séduit tant dans la musique de la nouvelle école slave, développés à l'excès, souvent creux et vides, en l'enflure de leur style impersonnel, ils nous étonnèrent sans nous intéresser très vivement. L'œuvre de Tschaïkowsky, dans son ensemble, est cependant fort au-dessus de celui de Rubinstein, où je ne crois pas utile de m'arrêter longuement : malgré les qualités d'inépuisable abondance, de brillante facilité et parfois d'assez pathétique éloquence qui lui donnent encore une certaine valeur, il me semble destiné à disparaître vite, car l'avenir s'ouvre enfin devant l'art de progrès et de vérité.

L'un des jeunes maîtres les plus remarquables de cet art-là est M. Alexandre Glazounow. Il y a treize ans que j'entendis, pour la première fois, au concert de l'Exposition universelle dirigé par M. Rimsky-Korsakow, un de ses poèmes. C'était *Stenka Razine*, dont l'âpreté, la grandeur, la fermeté me frappèrent beaucoup. Depuis lors, il a travaillé avec un acharnement tel que son catalogue, dressé par les soins de M. Belaïew, porte aujourd'hui soixante-quatorze numéros de compositions très diverses : six symphonies, — dont la dernière, ingénieusement et solidement bâtie, a été exécutée ici par M. Edouard Colonne, — trois ballets : *Raymonde*, *Ruses d'amour* et *Les Saisons*, d'inspiration élégante et jolie, mais franchement soumise aux exigences traditionnelles des chorégraphes ; sept quatuors et un quintette, de forme libre et aisée ; une quantité d'ouvertures, de fantaisies, de suites, de danses, de tableaux pour orchestre, de morceaux pour chant, violon, violoncelle, alto, piano, cor, etc. Et il est encore loin de la quarantaine... La seule chose qui manque à ce catalogue est un opéra. M. Glazounow, en effet, n'en a jamais écrit ; et je suis étonné que le drame lyrique ne l'ait pas

tenté, car je le sais capable de produire aussi bien, aussi naturellement dans un genre que dans un autre. Son instrumentation a une clarté, une logique, une robustesse merveilleuses, un éclat parfois éblouissant. Il possède une incomparable sûreté de main. Pour tout dire, ainsi que j'en ai l'habitude, je souhaiterais que son activité réellement extraordinaire se ralentît un peu au profit d'une haute originalité qui, je le crois, est en lui, mais à laquelle il ne laisse pas le temps de se manifester complètement. Il faut qu'il réalise les promesses de ses débuts, qu'il soit le créateur sur qui nous comptons, l'homme de sa génération, en un mot, génération plus jeune que celle des compositeurs qui furent d'abord ses conseillers. Les nouvelles années, continuant l'éternelle évolution des idées, nécessitent de nouvelles tentatives. Je suis persuadé que M. Glazounow ne trompera pas la confiance ardente que nous avons en lui.

Parmi ses prédécesseurs directs et ses contemporains, je citerai : MM. Soloview et Ivanow, tous deux critiques distingués et auteurs d'opéras importants ; — Napravnik, qui, au Théâtre Marie, où il remplit, avec un grand talent, les fonctions de chef d'orchestre, tient

souvent le bâton pour son propre compte ; — Arensky, que Mme Gorlenko-Dolina, la propagatrice en France des œuvres russes, et, en Russie, des œuvres françaises, nous a fait connaître en chantant, au Châtelet, sa mélodieuse *Fontaine de Baktschisaraï* ; — Liadow, Scriabine, Youferow, Koptiaïew. Et je ne voudrais point que cette liste fût si incomplète, mais ils sont cent, ils sont mille, se levant là-bas dans un soleil d'aurore... Parmi ceux qui donnaient dernièrement les plus belles espérances et que la mort a pris, je me contenterai de nommer Kalinnikow, en rappelant ce que je disais de sa symphonie dans le rapport que j'avais l'honneur d'écrire après l'Exposition universelle de 1900 : « Un voile de tristesse l'enveloppe, qui se déchire au fur et à mesure qu'elle va vers sa conclusion, pour nous la laisser voir toute frémissante de chaleur et de vie. Comme elle est savoureuse, celle-là ; comme elle est libre de formes aussi, et comme, quoiqu'elle ne soit pas bâtie avec des thèmes populaires, elle a bien un franc, pur et beau caractère national ! »

Ce caractère, essentiel à la musique slave, méconnu un instant par quelques éclectiques, sera respecté, j'en ai la conviction, par les

successeurs des « cinq », et cela pour la gloire d'un art que nous chérissons d'une fraternelle affection. A l'aide d'autres moyens, peut-être, que ceux employés par les Russes, mais marchant vers un pareil but, nous avons l'ambition, nous aussi, de prouver notre indépendance, de ne point subir le joug de l'étranger, de conserver nos qualités natives, sans lesquelles nous perdrions le meilleur de ce que nous possédons : notre courage, notre force, notre audace et notre personnalité. Il m'est doux de croire que nous irons longtemps encore ensemble à la conquête de ce qui nous est cher.

*
* *

J'ai à parler maintenant de ce qui concerne l'exécution et l'enseignement de la musique à Saint-Pétersbourg.

Le Théâtre-Marie, l'Opéra Impérial, est, quant à la salle, d'une élégance aristocratique et charmante. Cette salle, aérée, vaste sans excès, peinte en blanc-gris avec l'adjonction de très discrètes dorures, ornée de rideaux de soie bleu pâle, a une légèreté vive et gaie. Mais les couloirs, étroits, vilains, révèlent la

primitive destination du monument, cirque jadis. La scène et ses dépendances, les coulisses, les dessous, les foyers d'artistes, que l'aimable intendant, M. Téliakowky, m'a fait visiter à plusieurs reprises en détail, sont spacieux. Durant ces agréables promenades, tous ceux que je rencontrais s'exprimaient en français de la plus correcte façon et j'aurais pu imaginer que j'étais encore à Paris, si je n'avais aperçu çà et là, dans des petits coins, obligeant les acteurs à multiplier les signes de croix et me rappelant à la réalité de mon voyage, quelques icones avec leurs rouges veilleuses allumées.

J'ai assisté à cinq spectacles : *Faust*, *Tannhaüser*, *La Fiancée du Tsar*, de M. Rimsky-Korsakow ; *Doubrowsky*, de M. Napravnik, m'ont permis d'apprécier l'excellent ensemble de la troupe chantante ; *La Fille de Pharaon*, un vieux ballet de Saint-Georges et Pugni, œuvre malheureusement dénuée du moindre intérêt musical, a justifié, à mes yeux, la célébrité de la troupe dansante.

Au Théâtre-Marie, il n'y a pas d' « étoiles ». Soprani, contralti, ténors, barytons et basses travaillent de leur mieux, et les représentations, du commencement à la fin, sont

bonnes, bien conduites par des chefs dévoués et expérimentés. Les chœurs ont un aplomb remarquable. L'orchestre, que j'ai eu l'honneur de diriger dans un concert sur lequel je reviendrai plus loin, vigoureux, fougueux et pourtant très discipliné, est de premier ordre. La chorégraphie, supérieurement réglée, je le reconnais, reste soumise à la tradition classique des anciens « pas ». La rénovation du genre, qui s'accomplira un jour et dont, je l'espère, nous ne tarderons pas à prendre l'initiative, ne semble pas devoir être immédiate à l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg, où l'art de la mise en scène moderne n'a point pénétré. Là, on en est encore aux meubles peints sur la toile, aux groupements de foule par paquets... Que de victoires cela présage, dans l'avenir, pour la vérité peu à peu triomphante !

L'administration du Théâtre-Marie est liée à celle de cinq autres théâtres : le Théâtre-Alexandra, où sont joués les drames et les comédies russes ; le Théâtre-Michel, réservé aux pièces françaises ; le grand théâtre d'opéra et les deux théâtres de drame, situés à Moscou. Ces six maisons, aux destinées desquelles préside un unique intendant, sont

surveillés attentivement et continuellement par l'empereur, qui attache une très haute importance à la bonne et artistique gestion d'une aussi colossale entreprise. Pour le Théâtre-Marie, le seul dont j'aie à m'occuper ici, on lui soumet, en avril, le répertoire de la saison suivante (chaque saison ne dure que huit mois, du 1er septembre au 1er mai) et la liste des engagements. Il approuve ou désapprouve. Pendant la fermeture, on prépare les décors et le matériel des œuvres inédites et, en août, on commence à répéter. De cette manière assez simple, assez raisonnable, en somme, et qui coupe court aux caprices du hasard, aucun changement n'est jamais apporté aux projets officiellement annoncés. Mon Dieu, oui ! il existe, sur une carte pas du tout chimérique, un pays où les choses se passent de la sorte. Et voici le résultat obtenu, cette année, par un tel système :

On a donné :

De Mozart, *Les Noces de Figaro* ;

De Weber, *Le Freyschütz* ;

De Meyerbeer, *Les Huguenots* ;

De Richard Wagner, *Tannhaüser*, *Lohengrin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* (pour la première fois) ;

De M. Humperdinck, *Hansel et Gretel*;

De Charles Gounod, *Faust* ;

De Georges Bizet, *Carmen* ;

De M. Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila* ;

De Verdi, *Othello* :

De Glinka, *La Vie pour le Tsar*, *Rousslan et Ludmilla* ;

De Rubinstein, *Le Démon* ;

De Tschaïkowsky, *Eugène Onéguine*, *Yolande*, *Opritschnik*, *La Dame de Pique* ;

De Borodine, *Le Prince Igor* ;

De M. Rimsky-Korsakow, *Sadko*, *La Fiancée du Tsar* (pour la première fois) ;

De M. Napravnik, *Doubrowsky* ;

Soit vingt-trois opéras ou drames lyriques, dont huit appartiennent à l'école allemande, trois à l'école française, un à l'école italienne et onze à l'école russe.

Et l'on a représenté les ballets suivants :

De Léo Delibes, *Sylvia* (pour la première fois) et *Coppélia* ;

D'Adolphe Adam, *Le Corsaire* ;

De Deldevez, *Paquita* ;

D'Armsheimer, *Le Relai de la Cavalerie* ;

De M. Drigo, *La Forêt enchantée* et *Le Réveil de Flore* ;

De Pugni, *La Fille de Pharaon*, *La Cantinière*, *La Naïade et le Pêcheur* et *Koniok-Gorbounok* ;

De Krotkow, *Les Caprices du Papillon* ;

De Minkous, *La Bayadère* et *Don Quichotte* ;

De Tschaïkowsky, *Le Lac des Cygnes* ;

De M. Glazounow, *Raymonde*.

Au total, trente-neuf ouvrages, dont trois — un opéra russe, un drame lyrique allemand et un ballet français — étaient joués pour la première fois au Théâtre-Marie.

Est-il besoin d'attirer l'attention sur l'importance significative de ces chiffres, de les comparer à ceux, hélas ! si inférieurs que fournirait le relevé des pièces représentées sur la scène de notre Académie nationale de musique, durant le même laps de temps, — de septembre 1901 à mai 1902, — et d'assurer qu'en les citant, je n'ai nullement l'intention de déprécier notre Opéra au profit d'un théâtre étranger ? Je ne suis point de ces gens qui ne se plaisent que loin de chez eux, qui n'admirent que tout ce qui est radicalement opposé au génie de leur race, qui ne sont contents que dès qu'ils commencent à ne plus rien comprendre à ce qu'ils voient, à ce qu'ils lisent ou à ce qu'ils entendent. Au contraire,

j'aime passionnément l'art de mon pays, — peut-être parce qu'il est libre, simple et clair, — et je pense que nous avons dans notre patrimoine assez de beauté pour ne rien envier à personne. Mais j'estime qu'il faut savoir exactement ce qui se passe au dehors et je crois qu'un rapport tel que celui-ci serait nuisible et malhonnête s'il cachait les choses particulièrement utiles et bonnes à connaître. Or, l'activité dépensée à Saint-Pétersbourg me semble exemplaire. Évidemment, le répertoire que je viens de montrer n'est pas irréprochable. Il s'y trouve un certain nombre de ballets qui n'ont aucune valeur musicale et qui devraient en être résolument exclus. On regrette que Beethoven et Gluck n'y voisinent pas avec Mozart et Weber qui, eux, du moins, y figurent. (Cela est sans doute arrivé en de précédentes saisons : il ne faut pas oublier que mes observations se bornent à une période de huit mois.) Mais remarquez, je vous prie, la place qu'y occupe l'art national. Voici les deux opéras de Glinka, le fondateur de cet art. Voici la seule œuvre dramatique de Borodine, le continuateur et le rénovateur. — En 1900-1901, on avait joué la *Judith* de Serow. — Voici les échantillons de ce qu'ont laissé

Antoine Rubinstein et Tschaïkowsky, les chefs de l'école éclectique. Voici enfin les dernières partitions de MM. Rimsky-Korsakow et Glazounow, les maîtres d'à présent. C'est un résumé presque complet et, à coup sûr, très impartial de l'histoire de la musique russe. Je n'insiste pas. Il me suffit de constater, puisque j'en ai la stricte obligation, que, là, les classiques et les modernes sont justement et intelligemment honorés et d'exprimer le vœu qu'il en soit bientôt de même chez nous.

Deux autres théâtres m'ont vivement intéressé. Situés dans les lointains faubourgs de la ville, chacun en un milieu ouvrier différent, créés pour combattre l'ivrognerie par l'art, ils réalisent assez heureusement l'idéal que nous nous faisons ici de scènes semblables.

Le premier, le plus petit, appelé la Maison du Peuple, est installé dans une grange en pierres peintes à la chaux, qui, jadis, servait à la fabrication du verre. Les murs, le plafond aux épaisses poutres apparentes sont restés tels qu'ils étaient, sans aucun ornement, sans aucune tenture, et l'abri a un caractère vraiment beau de nudité imposante. Les propriétaires ont seulement construit, au fond, une

galerie, et, sur les côtés, quelques loges en bois brut, et disposé dans le centre des sièges grossiers. On a là l'impression d'assister à un spectacle rustique, improvisé en manière de délassement des fortes et brisantes besognes de la vie. J'y ai vu un opéra mi-sérieux, mi-comique : *Le Forgeron Wakoula*, tiré par M. Soloview du roman de Gogol : *La Sainte Nuit de Noël.* Et, à ce propos, je remarque que les Russes empruntent d'habitude leurs sujets non pas à des librettistes de hasard, mais à d'authentiques écrivains. Pouchkine, notamment, en a inspiré un grand nombre. De tout temps, on a essayé là-bas d'unir la littérature et la musique, pensant avec juste raison qu'un chant marié à un poème ridicule ne peut guère être sublime. L'œuvre de M. Soloview, dont j'ai goûté principalement les parties pittoresques, était joué devant un public très attentif, très enthousiaste, composé surtout de jeunes hommes et de jeunes filles employés aux usines du quartier. Les moins fortunés avaient déboursé douze kopecks, soit trente centimes de notre monnaie, et s'amusaient autant que les bons bourgeois qui, luxe suprême, s'étaient payé une place à un rouble. Chose curieuse, le décor et la mise en scène

sont là d'un extrême réalisme. Je me souviens d'une gaie bataille engagée, à coups de boules de neige, par des gamins, pendant un air de ténor. L'artiste acceptait cela sans désolation et même sans mauvaise humeur. Voilà une preuve décisive, à mon sens, de la rare cordialité qui règne en ce lieu.

Le second théâtre se nomme la Maison de Nicolas II. Le monument, en fer et en briques, fut édifié d'abord sur les terrains de l'Exposition de Nijni-Novgorod, et l'on y mit des machines, des produits divers. L'empereur actuel le fit démolir, puis reconstruire à Saint-Pétersbourg, au milieu de vastes et magnifiques jardins. Dans ce monument, de sobre et moderne architecture, se trouvent plusieurs salles, dont une, contenant trois mille cinq cents personnes, est réservée à l'opéra, au drame, à la comédie et aux pièces historiques. Les autres sont consacrées à des exhibitions variées. Pour dix kopecks, on a le droit de pénétrer partout et, l'été, d'aller dans le parc, où s'organisent des fêtes champêtres, où des restaurateurs servent à manger auxaffamés moyennant un kopeck. L'hiver, la Maison de Nicolas II reste ouverte après les spectacles et devient un asile de nuit. Les pauvres, les

vagabonds y sont reçus, réchauffés. On les nourrit gratuitement de pain auquel on ajoute du thé. Le soir où j'y suis allé, il y avait dehors vingt-cinq degrés au-dessous de zéro. Mon traîneau fendait le vent chargé de givre dont les menus débris me piquaient la figure comme de fines aiguilles, glissait, bondissait, léger et rapide, sur le sol, vallonné par la neige, de cent rues désertes, traversait la Néva, — devenue l'immense plaine de glace que sillonnent en sûreté les tramways électriques, — longeait la terrible et sombre forteresse Saint-Pierre et Saint-Paul, qui s'érige sinistrement au bord du fleuve et où sont enfermés les condamnés politiques, puis s'arrêtait brusquement devant un palais de lumière et de joie... La foule, une foule compacte, heureuse et bruyante, se pressait aux portes, entrait, emplissait la Maison. On jouait *Rousslan et Ludmilla* et je dois avouer que l'exécution laissait un peu à désirer. Les chanteurs qui, là, touchent un cachet de dix roubles environ par jour, manquaient de génie ; l'orchestre, incomplet et maigre, les accompagnait assez péniblement. N'importe ! L'auditoire applaudissait à tout rompre, bissait la plupart des morceaux, criait à chaque instant son ad-

miration et son plaisir. Je sentais que les ouvriers, les soldats, les petites gens de boutique, d'atelier et de caserne, qui formaient ce vibrant public, éprouvaient un réel réconfort, trouvaient un salutaire repos de leur travail, un bon oubli de leurs peines dans cette musique et je regrettais amèrement que nous n'eussions pas à Paris un refuge analogue, où l'art sain et glorieux de notre pays remplacerait les boissons sales et abrutissantes, les couplets orduriers et obscènes, seuls offerts au peuple de nos faubourgs. — Et mon traîneau me reprenait, m'emportait, me jetait encore dans la nuit, côtoyait de nouveau l'effrayante prison silencieuse, château du désespoir, voisin de l'asile de consolation...

Je ne dirai qu'un mot du Théâtre Italien, installé au Conservatoire. Ce théâtre, d'exploitation libre, privée, — qui est indépendant de l'Opéra Impérial et que l'on a souvent le tort, ici, de confondre avec lui, — reste fermé aux auteurs nationaux: je n'ai donc pas à m'en occuper. Je préfère, avant de passer à un autre sujet, rappeler une scène qui eut son heure de célébrité et qui, hélas ! a disparu. Elle était comme la succursale de celle qu'avait

somptueusement et généreusement fondée à Moscou M. Sarva Mamantoff, un très riche commerçant de cette ville, ardent mélomane, afin de représenter les œuvres dramatiques des jeunes compositeurs russes. Chaque année, durant le carême, il amenait à Saint-Pétersbourg son excellente troupe, y transportait ses beaux décors et, grâce à ses démarches, il obtenait que les portes du Théâtre-Marie s'ouvrissent devant la plupart de ses protégés. A ce jeu-là, il perdit sa fortune entière et, administrateur imprévoyant, faillit laisser davantage encore entre les griffes des ennemis acharnés de son entreprise. Maintenant, la remarquable compagnie est dispersée, le coûteux matériel est détruit. Tout a été vendu pour calmer la féroce colère des créanciers. Mais le souvenir de ce que l'on doit à cet homme de bien demeure assez vivace pour que son histoire m'ait été contée et pour que je me permette d'en noter l'essentiel.

*
* *

Les concerts sont nombreux et diffèrent absolument des nôtres par leur organisation. Au premier rang se placent ceux de la Société Impériale, société dont les ramifications s'é-

tendent du nord au sud, de l'est à l'ouest du pays et qui est divisée en vingt-deux sections, agissant d'un commun accord à Saint-Pétersbourg, Moscou, Astrakan, Voronej, Vilno, Iekaterinoslaw, Kiew, Kichinew, Nijni-Novgorod, Odessa, Omsk, Penza, Poltava, Pskow, Riga, Rostow, Saratow, Tambow, Tiflis, Tobolsk, Tomsk et Kharkow. Chacune de ces sections donne des concerts symphoniques et des séances de quatuor, forme un conservatoire ou une école de musique. L'ensemble de l'institution est sous le patronage actif de la grande-duchesse Alexandra Yossifowna. Après avoir constaté que les sections de second ordre sont dirigées par des hommes de la plus haute valeur à Kiew, —)et ce n'est qu'un exemple, — nous trouvons M. Winogradsky, dont je n'ai pas besoin de rappeler le véhément talent), je ne m'occuperai que de celle de Saint-Pétersbourg, qui a pour président M. César Cui. Elle a offert, cette année, à ses douze cents membres « honoraires, zélateurs et visiteurs » et au public ordinaire, dix festivals (les chœurs d'amateurs de la Société ont prêté quatre fois leur concours à ces festivals), huit séances de musique de chambre et quelques soirées de *lieder* russes et de

chansons populaires françaises, notamment, celles des recueils de MM. Bourgault-Ducoudray et Julien Tiersot. — Je transcrirai les deux derniers programmes des grands concerts, afin que l'on puisse se rendre compte exactement de ce qui se fait là. En voici un consacré à un seul auteur :

Première symphonie	Berthoven.
Cinquième concerto pour piano . . .	—
par Mme Essipow.	
Neuvième symphonie avec chœurs . .	—

Et un second de composition variée :

Symphonie fantastique	Berlioz.
Prélude de *Parsifal*	Wagner.
Troisième concerto pour violon . . .	Saint-Saens.
par M. Livchitz.	
Marche des Mages, de *Christus*. . . .	Listz.

Pour ces concerts, dont l'exécution est irréprochable, la Société engage des chefs d'orchestre et des solistes divers, très souvent français. Parmi ceux-ci, j'ai plaisir à citer : MM. Edouard Colonne, Raoul Pugno, Risler, Marteau, Abbiate, Mme Roger-Miclos. Quant au quatuor, il réunit de façon permanente MM. Auer, premier violon ; Kruger, deuxième violon ; Kargouyew, alto, et Wiejlbilowitch,

violoncelle, à qui l'on adjoint généralement, pour chacune des séances, un pianiste étranger. Ces belles manifestations d'art ont lieu dans les salles du Conservatoire. L'une contient deux mille personnes, l'autre sept cents.

J'ai parlé déjà des concerts de M. Belaïew. Ils ne ressemblent nullement à ceux que je viens de signaler et qui, on l'aura observé, sont surtout classiques et cosmopolites : bien au contraire, ils affectent un caractère nettement moderne et russe. L'exclusivisme de leur fondateur s'arrête là. En effet, avec une indépendance, une largeur d'esprit assez rares, celui-ci accueille et joue très volontiers les partitions gravées par ses rivaux. Les chefs d'orchestre furent d'abord MM. Rimsky-Korsakow et Glazounow. Maintenant, c'est M. Liadow qui a la direction des cinq soirées symphoniques données annuellement, à la gloire de la jeune musique russe, dans la salle de la Noblesse, et qui organise les séances de quatuors. Le public resta longtemps hostile à la nouvelle et généreuse entreprise : partout le même, il n'obéit d'habitude qu'à la mode, quitte à s'ennuyer. Il lui témoigne à présent la sympathie qu'elle mérite, car elle

a enfin obtenu le succès, dont, en son entêtement de fin lanceur d'idées et d'artiste convaincu, M. Belaïew a eu raison de ne jamais douter.

Il y a aussi des concerts populaires qui, chaque dimanche, par le bon marché de leurs places et l'éclectisme de leurs programmes, attirent une foule énorme. Ce sont ceux du comte Cheremetyew, richissime officier qui, grâce à une permission spéciale de l'empereur, conduit fréquemment en personne un orchestre excellent, et qui a pour le suppléer, quand il est pris par son service, un maître de chapelle civil. Et il y a le concert du Théâtre-Marie, au bénéfice des soldats invalides. Tous les musiciens militaires de Saint-Pétersbourg, tous les chantres des églises et des régiments y prennent part ; le tsar y assiste, et c'est, paraît-il, une solennité des plus curieuses.

A propos de musiciens militaires, je ne saurais omettre les Balalaïkystes, que l'on m'a fait entendre dans le décor pittoresque et animé de leur caserne. Ce sont des artistes volontaires qui, jouant d'instinct, sans savoir

une note de solfège et avec un surprenant ensemble, les vieux instruments du pays, sont attachés au bataillon de la garde particulière de l'empereur. Ces instruments, non pas à archet ni à anche, mais à cordes pincées, ont été perfectionnés, agrandis, multipliés par M. Andreew qui, d'après le type primitif de la *domra* et de la *balalaïka*, sortes de mandolines, l'une ronde, l'autre triangulaire, a créé toute une famille nouvelle de psaltérions. L'orchestre ainsi composé a une plénitude de son, une puissance, un « mordant » et, il faut le dire, une splendeur de timbre extraordinaires. Par la manière même dont ces psaltérions sont construits, accordés, il permettent d'exécuter, d'accompagner aisément et presque naturellement les chansons populaires russes, de mélodie et d'harmonie si caractéristiques et si spéciales. Cela explique le peu de peine qu'éprouvent des soldats ignorants à interpréter ces chansons. Elles se fixent dans leur esprit avec une telle facilité, une telle rapidité, qu'ils semblent les deviner ou se les rappeler. Ils s'y retrouvent, d'ailleurs, écoutent, en les jetant au vent, la lyre entre les bras et poètes à leur façon, le cri de guerre ou d'amour des ancêtres, et,

sortis de l'armée, rentrés chez eux, perpétuent dans les campagnes le culte de la beauté et de la race. Elles sont superbement slaves, en effet, celles aux titres charmants, que j'ai eu la joie de connaître : une du seizième siècle, mélancolique d'abord, puis d'une vive allégresse : *Pourquoi la poussière dans la rue ?* — et celle-ci, du quinzième, un refrain de noces, d'une prodigieuse gaieté dansante : *Je cache de l'or* ; — et celle-ci, du dix-huitième, preste et légère : *Je viens de t'apprendre, Jean...* ; — celle-ci encore, de lourde et rude allure : *Sous les pommiers* ; — une légende héroïque de Novgorod, d'une douceur martiale exquise ; — un appel au travail, vigoureusement rythmé... Magnifiées par l'enthousiasme de pareils rapsodes, elles m'ont paru, je l'avoue, mille fois plus entraînantes, plus patriotiques que les meilleurs des pas redoublés.

Enfin, il y a les auditions publiques, organisées par Mme Gorlenko-Dolina et celles, privées, des orchestres de la Cour Impériale, orchestres dont le directeur est M. le général baron de Stackelberg.

Ne se contentant pas d'occuper une des premières places dans la troupe du Théâtre-

Marie, de propager avec autant de talent que d'activité, en Allemagne, en Autriche, en Hongrie, en Norvège, en Hollande, en Belgique et surtout en France les œuvres russes, — nous l'avons très souvent applaudie à Paris, — Mme Gorlenko-Dolina donne, chaque année, à Saint-Pétersbourg, au profit d'une association de charité, à laquelle elle verse ainsi régulièrement vingt ou vingt-cinq mille francs, un festival conduit par un chef d'orchestre étranger. MM. Colonne et Chevillard ont successivement paru sur l'estrade de l'élégante salle de la Noblesse, où ces festivals font venir aussi bien l'aristocratie que le peuple, et, cette saison, c'est moi qui ai eu l'honneur d'être choisi pour tenir le bâton. J'avais sous mes ordres l'orchestre de l'Opéra Impérial et j'ai été émerveillé de la verve, de la délicatesse, de la fantaisie, de la précision que j'en ai obtenues. Grâce à lui seul, grâce à l'attention dévouée et sympathique qu'il m'a prêtée, j'ai pu exécuter dignement les compositeurs de mon pays, à qui je voulais que le programme fût entièrement réservé. Je suis heureux de dire qu'ils furent acclamés. A la *Marche troyenne*, d'Hector Berlioz ; aux *Variations symphoniques*, de César Franck,

...SITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

dont la partie de piano était tenue par M. Lucien Würmser; à l'ouverture de *Gwendoline*, d'Emmanuel Chabrier; à la *Havanaise* et au *Rondo Capriccioso*, de M. Camille Saint-Saëns, avec M. Jacques Thibaud comme violoniste; aux *Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier, on m'a aimablement demandé d'ajouter les quatre préludes de *L'Ouragan* et une scène de *Messidor*, que Mme Gorlenko-Dolina a magistralement chantée. Le plaisir que j'ai éprouvé à entendre ma musique ainsi interprétée s'est mêlé à la joie de voir apprécier mes confrères selon leur mérite.

Pour me mettre à même de compléter mon enquête, M. le baron de Stackelberg a eu l'extrême obligeance de réunir à mon intention particulière, dans une matinée charmante, les deux orchestres de la Cour Impériale, de m'expliquer le mécanisme de l'institution d'art à la tête de laquelle il se trouve et de me montrer, étage par étage, la maison vaste et curieuse où, avec la régularité d'une horloge savamment réglée, fonctionne cette institution.

Comme jadis Frédéric le Grand, le tsar

Alexandre III était ardemment mélomane. Mais, ayant des goûts moins poétiques et plus tumultueux que son devancier le roi de Prusse, il préférait à la pure blancheur des flûtes la rougeur flamboyante des cuivres. Il jouait aussi bien du cornet à pistons que de l'ophicléide et désirait passionnément témoigner de son talent dans la musique d'ensemble. Afin de réaliser ce rêve, il créa une fanfare dont il fut d'abord le brillant soliste. Puis, les préoccupations de la politique l'absorbant de jour en jour davantage, il délaissa les instruments de virtuosité et de vélocité, trompettes triomphales ou cors joyeux, pour se consacrer à la lente, modeste et énorme contrebasse tuba. Tout en comptant ses longues pauses, entre les quelques notes grondantes et graves dont il consolidait, de temps en temps, l'édifice sonore du morceau choisi, il avait le loisir de songer librement et utilement aux choses de l'État. — Tel fut le point de départ. — Peu à peu, il dut se priver de sa récréation favorite, et, réduit à remplir le rôle passif d'auditeur, il pria son ami, le baron de Stackelberg, de constituer deux orchestres, un d'harmonie, en souvenir de ses premières prédilections, et l'autre symphonique, qu'il se plut souvent à

écouter et qu'il attacha exclusivement à la Cour.

L'empereur actuel ne changea rien aux dispositions prises par son père. Ces deux orchestres ont pour chefs MM. Fliege et Warlich. Ils se composent de cent trois exécutants qui reçoivent des appointements variant de six cents à dix-huit cents roubles, une forte pension après vingt ans de service, et qui, en outre, sont logés, chauffés et éclairés. (J'ai visité les appartements qu'on leur offre et où chacun d'eux vit avec sa famille : assez commodes et confortables, ils ressemblent à ceux de nos petits rentiers.) Ces artistes n'ont pas le droit de se faire entendre, même individuellement, ailleurs qu'au Palais, mais on leur permet les leçons. Trois fois par semaine, ils donnent au tsar et à la tsarine un concert auquel ceux-ci assistent généralement seuls et dont le programme est très varié. L'immense répertoire des deux orchestres comprend toutes les œuvres classiques et modernes imaginables.

La bibliothèque, tenue avec un ordre exemplaire, est d'une étonnante richesse. Elle avoisine le musée où le baron de Stackelberg a réuni de précieux documents se rapportant à l'empe-

reur Alexandre III : les photographies du souverain dans l'exercice de ses fonctions de musicien ; ses morceaux préférés ; son cornet à pistons et sa contrebasse tuba, dont il exigea que des professionnels se servissent, lorsqu'il renonça à les employer, et que l'on a pieusement conservés. Il y a là aussi une bien intéressante collection de cors. Ces cors, datant de 1750, sont au nombre de soixante-quatre. Les plus courts ont vingt centimètres ; les plus longs, cinq mètres. On ne tire de chacun d'eux qu'un unique son qui, combiné avec les soixante-trois autres notes, produit, paraît-il, d'extraordinaires et religieux effets. Sortis une seule fois de leur vitrine, ils emplirent d'une douceur, d'un éclat d'orgue, la cérémonie du couronnement de Nicolas II. Et il y a là enfin — ne sera-t-on pas heureux de l'apprendre chez nous ? — les portraits de tous les compositeurs français, fraternellement placés à côté de ceux de tous les compositeurs russes. Rien ne pouvait me toucher davantage.

Quant aux deux orchestres, — qui m'ont joué, le premier, la tragique ouverture de *Roméo et Juliette*, de Tschaïkowsky ; la délicieuse chanson des paysans du *Prince Igor*,

de Borodine ; l'amusante *Komarinskaja*, de Glinka, et, le second, l'élégiaque entr'acte de *Yolande*, de M. Youferow ; la gracieuse scène de Saréma de *La Fontaine de Baktschisaraï*, de M. Arensky, où faisait merveille la belle voix de Mme Gorlenko-Dolina ; une exquise valse de M. Glazounow ; de jolies pièces de M. César Cui et le rutilant *Caprice espagnol*, de M. Rimsky-Korsakow, — ils possèdent autant de cohésion et de sûreté que de souplesse et de vigueur.

*
* *

Le Conservatoire de Saint-Pétersbourg mérite l'attention. Fondé en 1862 par Antoine Rubinstein « dans le but de former des exécutants instrumentistes, des virtuoses, des chanteurs d'église, des artistes d'opéra, de drame et de comédie, des professeurs de musique et des chefs d'orchestre », — je copie l'article premier des statuts, — il occupe un bâtiment magnifique, situé juste en face du Théâtre-Marie sur les terrains où était jadis ce théâtre. En l'absence du directeur, M. Bernhardt, le très cordial administrateur, M. Vol-

demar de Tour, m'a guidé à travers l'immense labyrinthe de ses salles, de ses classes et de ses couloirs. Tout est clair et gai. Chaque pièce consacrée à tel ou tel cours communique avec un lieu de repos, garni de tables, de sièges, où les élèves peuvent causer, lire, écrire des lettres. On sent que, là, les besognes s'accomplissent de façon agréable, alerte et heureuse, que, dans cette maison de calme travail, on se soucie vraiment d'aider, d'encourager les jeunes gens dès le début de leur difficile carrière. Une commission, dite de secours, est d'ailleurs chargée de distribuer à ceux-ci, selon leurs ressources, des sommes d'argent, de leur trouver des logements, des restaurants gratuits ou à prix réduits, des leçons leur permettant de gagner honorablement leur vie. Et rien que le programme des études montre le soin que l'on met à les armer contre les hasards, les dangers de l'existence, à fortifier, à élargir leur esprit par une éducation non point étroitement spéciale, mais suffisamment générale. A cet égard, voici encore un extrait des statuts qui me paraît intéressant à connaître :

« L'enseignement du Conservatoire est de deux sortes : artistique et scientifique.

« Les sujets artistiques sont : le jeu des instruments à cordes, à vent et à percussion, du piano, de l'orgue ; la conduite de l'orchestre, le chant, la déclamation, la mimique, la danse, la théorie et l'histoire de la musique, la composition, l'esthétique.

« Les sujets scientifiques sont : l'écriture, la géographie, la grammaire, l'arithmétique, la physique, l'histoire universelle, les langues russe, allemande, française et italienne, la littérature nationale et étrangère. »

On estime donc que ces deux enseignements doivent se confondre, se compléter l'un par l'autre, et on a mille fois raison. Il est profondément fâcheux que tous les conservatoires n'imitent pas cet exemple et qu'en certains pays, d'impeccables techniciens, sortis des écoles d'art, soient souvent des hommes ignorants. Les professeurs, parmi lesquels je cite MM. Rimsky-Korsakow, Glazounow, Soloview, Auer, Blumenfeld, Mme Essipow, presque tous connus ici, ont une indiscutable autorité. J'ai eu l'idée de demander au plus illustre d'entre eux, M. Rimsky-Korsakow, quelques renseignements sur la manière dont il fait sa classe, et il a bien voulu rédiger à mon intention la note que voici :

« Au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, l'étude de la composition musicale est divisée en six cours (six années), d'après le plan suivant :

« Première année. — L'harmonie.

« Deuxième année. — Le contrepoint: style rigoureux et style libre.

« Troisième année. — La fugue et, en même temps, l'analyse musicale et l'orchestration (le cours d'orchestration est dirigé par M. Alexandre Glazounow).

« Quatrième, cinquième et sixième années. — Enseignement de la composition.

« Parfois, pour les élèves mieux préparés ou mieux doués que les autres, ces trois années sont réduites à deux. Normalement, les études s'organisent ainsi :

« Quatrième année. — Les petites formes, la sonate pour piano.

« Cinquième année. — La symphonie et la musique de chambre.

« Sixième année. — La musique vocale, l'opéra et l'oratorio.

« Les exercices de composition des brefs morceaux lyriques commencent déjà dans les cours précédents.

« Le dernier travail avant la sortie est une

grande cantate pour soli, chœur et orchestre (un psaume ou une œuvre de pareille sorte) ou une scène dramatique d'opéra.

« Le plan des études est variable. Il se règle selon le talent et les dispositions des élèves. Ceux-ci choisissent eux-mêmes leur maître en entrant au Conservatoire. Pour être admis dans une classe de composition, ils doivent savoir la théorie élémentaire de la musique et le piano. »

Et M. Rimsky-Korsakow ajoute que son collègue, M. Soloview, a adopté un programme identique.

Il serait difficile d'en imaginer un plus rationnel et, aussi, plus simple, plus naturel. En effet, il tombe sous le sens que, à l'heure d'évolution et de progrès où nous sommes, la connaissance approfondie des diverses formes : sonate, symphonie, quatuor, notamment, s'impose à tout artiste sérieux. Pour ne parler que d'un genre, auquel l'application de ce programme pourrait sembler inutile, il est évident qu'une partition de théâtre, telle qu'on la conçoit maintenant, cesse d'être un recueil d'airs, de duos, de romances et de couplets. Si elle n'a pas, par la logique rigoureuse des tonalités et des modulations, par la

solidité de la construction et l'ordre des développements, un équilibre de beau et robuste poème, elle s'écroule et s'émiette. Il serait donc à souhaiter que la méthode d'éducation, dont je viens de rapporter l'essentiel, fût universellement adoptée.

Nombre d'autres choses encore sont excellentes et curieuses au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il y a la classe d'ensemble instrumental, dont M. Galkine est le professeur et où, deux fois par semaine, on exécute des morceaux classiques et les essais des élèves de composition, où ces derniers apprennent à diriger un orchestre. — Aucun art n'est plus délicat, plus périlleux, n'exige une plus grande somme d'expérience, de talent et de savoir, n'est plus inquiétant pour le sort des œuvres nouvelles, que celui dont on s'obstine chez nous à ne point enseigner les principes. L'homme le moins prudent, qui n'aurait jamais de sa vie touché un trombone, une flûte ou un violon ne songerait certainement pas à exercer sans apprentissage le métier de tromboniste, de flûtiste ou de violoniste. Pour commander, il n'est nullement indispensable d'avoir tant de scrupules. N'importe qui se croit apte à tenir le bâton, et il le brandit comme il peut, et

il a raison, puisqu'il n'a trouvé personne, à l'école, qui lui montrât la manière de s'en servir. — Il y a aussi la classe de piano que les chanteurs sont obligés de suivre, afin de pouvoir s'accompagner eux-mêmes, en étudiant leurs rôles (c'est fort bien imaginé) ; il y a les classes d'opéra, munies de scène et de décors. Et il y a les musées : le musée Glinka et le musée Rubinstein. Quand on entre dans le premier, une boîte à musique, avec des sons menus de clochettes lointaines, fait entendre les mélodies principales de *Rousslan et Ludmilla*. J'ai vu la petite table à jeu, tachée d'encre, sur laquelle le maître a tracé les notes, volontaires et nettes, des manuscrits qui sont là exposés, à côté des éditions, des portraits et des caricatures de celui que l'on honore si justement. Lorsqu'on pénètre dans le second, un rayon de lumière électrique tombe brusquement sur l'amas des couronnes que reçut, durant son existence, le fondateur de la Maison, et que l'on garde religieusement, ainsi que nombre d'objets rappelant son enfance, sa jeunesse et ses triomphes : les photographies de ses parents, les siennes à des âges différents, celles de ses habitations à la ville et à la campagne, sa main droite

moulée, les cadeaux qu'il rapporta de ses voyages, les lettres que l'impératrice mère lui adressa, la collection complète de tout ce que l'on a publié de lui dans le monde entier, les bustes de ses auteurs préférés, son piano blanc, sa canne, son dernier chapeau, un dessin saisissant qui le montre mort, les yeux clos, la figure ravagée, parcheminée comme celle d'une vieille femme... Il y a la chapelle où devant une icone d'argent (le métal en fut fourni par les couronnes déposées sur la tombe de Tschaïkowsky), brûle une mince flamme en mémoire du compositeur qui, dans le voisinage, a sa statue, érigée par souscription nationale. Et il y a, sobrement et délicatement ornées, les deux salles dont j'ai déjà indiqué la contenance et où les élèves donnent des concerts, des représentations publiques, en costumes, au bénéfice de leur caisse de secours.

*
* *

Je dirai enfin ce que j'ai entendu dans les églises. Dès le lendemain de mon arrivée — c'était la Noël russe et je tenais à profiter de cette occasion exceptionnelle — on m'a con-

duit au monastère d'Alexandro-Newsky, où j'ai assisté à une cérémonie singulièrement belle et imposante.

Deux chœurs, l'un de ténors et de basses, sortes de géants à longs cheveux et à longue barbe, l'autre d'enfants, espèces de nains à côté de ces colosses, se répondaient, s'unissaient, évoluaient, les hommes en robe noire, les gamins vêtus d'habits verts soutachés de jaune, devant l'entrée de l'iconostase. Vers le centre de la nef, assis sur une estrade élevée au milieu des fidèles, tous debout, le métropolite, la tiare d'or au front, la chape d'or au dos, entièrement recouvert d'or, resplendissant d'or, bénissait le peuple avec un flambeau de cuivre à trois bougies allumées que, de temps en temps, pour former la croix, il joignait solennellement à un second chandelier. Et les chants, que nul instrument n'accompagnait, se succédaient en l'austérité classique des Bortniansky, des Berezowsky, des Dekhterow, des Tourtchaninow, en la religiosité moderne des Glinkay, des Tschaïkowsky, des Rimsky-Korsakow ou bien en la rude simplicité des thèmes liturgiques, si émouvants par leur chute sur la tierce, une tierce mystérieuse et interrogative. Tantôt les voix d'enfants,

souples, exercées, nuancées, posaient des harmonies comme célestes sur un solo de basse. Tantôt un ténor psalmodiait en répétant très rapidement ou très lentement sa note unique ; sans se lasser, quand on le croyait à bout de souffle, il reprenait cette note et en tirait un effet d'interminable et grandiose monotonie. Tantôt l'un des prêtres, psalmodiant, lui aussi, achevait sa partie en la clamant, en la mugissant, en la hurlant, malgré sa grave et lourde voix de basse ; il y mettait une manière de douleur frénétique prodigieusement troublante, puis, d'un immense geste, il fermait l'énorme livre des prières, le jetait sur son épaule et, chargé de son pesant fardeau, s'éloignait à larges enjambées. Tantôt des mélodies naissaient, d'une suavité, d'une allégresse exquises ; tantôt des cris éclataient, d'une délirante et terrible sauvagerie. Et cela s'éteignait toujours dans un merveilleux *diminuendo*. Presque jamais d'interruption entre ces chants si diversement expressifs. Pendant que décroissait le dernier son d'une psalmodie, les premières notes de l'ensemble suivant s'établissaient sur ce dernier son et c'était un enchaînement continu. Point de batteur de mesure, du moins apparent, pour

diriger l'exécution, pour indiquer les « attaques », pour guider cette troupe supérieurement stylée. J'avais constamment l'impression de la spontanéité collective, soit que les chœurs restassent immobiles à leur place habituelle, soit qu'ils se retirassent à petits pas silencieux derrière les hautes portes ajourées de l'iconostase, où leurs hymnes s'affaiblissaient et mouraient, soit que, rentrés dans la nef, après qu'un somptueux rideau de soie cerise eut masqué ces portes, ils se groupassent en rond et arrivassent, par la calme plénitude de leurs voix, au plus extraordinaire *pianissimo* que je pusse rêver.

Et la cloche, une grosse cloche extérieure, bourdonnante et régulière, qui n'avait cessé de prendre part à ce mystique concert et de secouer, de son branle formidable, les murs du couvent, vibrait encore à mes oreilles, pendant que mon traîneau, dans une tourmente de neige, retraversait la ville blanche.

J'éprouvai un autre plaisir, le matin de mon départ. M. Stephan de Smolensky, l'excellent directeur de la Chapelle du Tsar, avait organisé pour moi, dans l'intimité, une audition des chantres de cette chapelle, fondée en 1741 par

l'impératrice Elisabeth et dont le remarquable chef est M. Smirnoff. N'étant pas distrait, comme au monastère d'Alexandro-Newsky, par la splendeur du décor ni par le faste de la mise en scène, je n'eus cette fois qu'à écouter les pures et belles œuvres de Lwow, — l'auteur de ce majestueux *Boje Tsara Khrani* que nous aimons à mêler maintenant à notre héroïque *Marseillaise*, — de Bortniansky et de Tourtchaninow, qu'à admirer leur magnifique et réellement incomparable interprétation. Les richesses artistiques de l'autre chapelle, que je croyais difficiles à égaler, je les retrouvais là décuplées : voix d'enfants, d'une douceur angélique, montant, descendant avec une aisance inimaginable ; voix de basses d'une rondeur, d'une gravité surprenantes, véritables contrebasses de ce chœur sans pareil, dont la justesse, la vigueur, la discipline sont en quelque sorte miraculeuses.

Mais je dus abréger ma joie et, le cœur un peu serré à l'idée de quitter ceux qui, durant de longs jours, m'avaient si fraternellement reçu, je me remis en route pour Paris. J'emportais de Saint-Pétersbourg la conviction que la musique russe, par sa jeunesse, par son caractère franchement national, par les

œuvres déjà si glorieuses de ses maîtres d'hier et d'aujourd'hui, par tout ce qu'il y a en elle de vivant, de bon et de noble à la fois, par tout ce qui nous la rend chère et par tout ce qui la rapproche de nous, est destinée à occuper une des premières places dans l'histoire de la pensée universelle.

Notre Vie Musicale

NOTRE VIE MUSICALE

TROIS DOYENS

Le hasard, qui ne fait pas toujours mal les choses, a réuni dernièrement, en attirant l'attention à la fois sur eux, les trois plus anciens, les trois plus célèbres des compositeurs qui, il y a un quart de siècle, formaient ce que l'on appelait la jeune école française. Presque en même temps, M. Ernest Reyer fêtait ses noces d'argent avec l'Institut, M. Camille Saint-Saëns donnait à l'Opéra ses *Barbares*, récemment achevés, et M. Jules Massenet, sortant de son portefeuille, où elle reposait depuis d'assez longues années, sa *Grisélidis*, l'offrait au public de l'Opéra-Comique.

Il est difficile d'imaginer des caractères, des tempéraments, des talents aussi dissemblables que ceux de ces trois compositeurs, accueillis de manière également bienveillante par la gloire, mais ayant pris, pour s'approcher d'elle, des routes diamétralement opposées.

Voici, par exemple, M. Reyer, dont je n'ai à m'occuper aujourd'hui d'aucun ouvrage nouveau et à qui néanmoins il me plaît, puisque l'occasion s'en présente, de témoigner ma vive admiration. Son cas, excessivement rare, rappelle un peu cependant celui de Berlioz. Pareil, en cela, au maître génial des *Troyens* et de *La Damnation de Faust*, le fier auteur de *Sigurd* et de *Salammbô* est un musicien qui n'a pas voulu s'emprisonner étroitement dans la musique, qui a élargi son champ d'observation et de production, qui a ambitionné de devenir un poète, au grand sens antique du mot. Ces noces d'argent, qui lui ont valu, de la part des foules maintenant conquises, un hommage unanime de respect, et, qu'il me permette de le dire, d'affection — n'aime-t-on pas naturellement ceux à qui l'on doit de hautes et nobles joies ? — il n'y avait point de raison pour qu'il les fêtât avec l'Académie des Beaux-Arts plutôt qu'avec l'Académie française. Il écrit, en effet, infiniment mieux que bien des membres de cette dernière compagnie. Ces noces, il aurait même pu ne les célébrer qu'avec une élite non officielle mais simplement authentique, car il posséde des mérites assez forts, assez réels pour n'avoir besoin d'appartenir à au-

cune académie. On s'aperçoit que M. Reyer est à la fois musicien, par sa façon éloquente d'exprimer les sentiments à l'aide des voix et de l'orchestre et par l'obstination furieuse de certains spécialistes à lui reprocher de « manquer de métier » ; littérateur, par la manière remarquable dont il a jugé ces spécialistes et nombre d'autres en ses cinglants feuilletons du *Journal des Débats* ; peintre, par l'intense coloris de ses partitions ; sculpteur, par la pureté souvent charmante de leurs lignes ; architecte, par leur solidité, par leurs proportions presque monumentales. Il est le créateur ; celui qui, grâce à un ensemble de qualités très diverses, donne la vie à un drame ; l'homme de théâtre (selon l'acception élevée et significative, non point sotte et d'ailleurs habituelle du terme) qui établit et précise des caractères, dessine des personnages, traite des situations.

On comprend que, décidé à être aussi sincère dans sa critique que dans sa musique, il se soit attiré de féroces et actives rancunes. Son existence de dignité et de fermeté, dont nous ne voyons à présent que le sommet, fut un long combat que l'on a oublié et qu'il est bon de rappeler à cette heure de juste triom-

phe. *Le Sélam*, *Maître Wolfram*, *Sacountala* n'avaient déchaîné aucune colère, car on s'inquiète peu habituellement d'un bref oratorio, d'un petit lever de rideau ou d'un court ballet. *La Statue*, par son importance et par son succès, alluma les haines et il fallut qu'*Erostrate* attendît une dizaine d'années son tour de représentation. La chute de cette œuvre est une des plus extraordinaires, des plus complètes, des plus retentissantes qu'on ait jamais connues. Contrairement à tous les usages, à toutes les convenances, la pièce ne se joua que deux fois, non pas parce que l'auteur l'avait de son plein gré retirée de l'affiche, mais parce que le directeur de notre première scène subventionnée, après avoir mis une insigne mauvaise volonté à recevoir l'ouvrage, trouvait insuffisante la recette de la « seconde » et que Mlle Hisson, virtuose de la gifle et de la vocalise, ayant épuisé le meilleur de ses forces en un homérique assaut à main plate, se refusait à chanter une troisième fois son rôle. M. Reyer protesta contre la décision de l'administrateur par une lettre superbe de fierté dédaigneuse et apprécia la conduite de son irascible interprète en un article étincelant de verve et d'ironie.

La méchanceté, la traîtrise s'exercèrent à cette occasion sous des formes extrêmement variées. Entre autres choses, on reprocha au compositeur d'avoir, neuf ans auparavant, dédié sa partition à la reine de Prusse, d'avoir accepté jadis une décoration allemande : en un mot, de n'avoir pas prévu, dès 1862, les événements terribles de 1870. Tous les moyens sont bons à certains hommes pour frapper un noble artiste, quand il est gênant, et aucun ne fut négligé. Treize années se passèrent donc encore durant lesquelles on écarta systématiquement de l'Opéra *Sigurd*, déclaré inexécutable. Il fallut que le théâtre de la Monnaie le représentât avec un foudroyant succès pour que les portes de notre Académie nationale de musique s'ouvrissent enfin devant l'œuvre victorieuse. Je note, non sans plaisir, — car le trait, par le temps qui court, est de grande et jolie rareté, — que M. Reyer, devenu le maître de la scène lyrique française, n'en réserva pas moins son nouveau drame aux directeurs qui avaient eu foi en lui. *Salammbô*, comme *Sigurd*, fut jouée à Bruxelles avant de l'être à Paris.

Dans la tour d'ivoire qu'il s'est bâtie au cinquième étage d'une modeste maison d'ouvriers

et où ne pénètrent ni les importuns ni les organisateurs d'apothéoses, où ce sage n'a jamais travaillé qu'à sa guise, qu'à sa fantaisie, qu'à son heure, produisant pour se contenter et non pour satisfaire ou séduire les autres, M. Ernest Reyer ne montre aucune amertume. Il soutient que la lutte nous est nécessaire, que, sans elle, sans le mouvement qu'elle imprime aux idées, tout s'arrêterait, déclinerait, périrait. Et il a cent fois raison. La lutte seule est bonne et féconde ; le succès trop prompt amollit les courages et les audaces. J'ai eu souvent la joie de causer avec lui en ce bas et étroit salon, tendu d'étoffes orientales, orné de meubles et de bibelots algériens, où sont accumulés tant de souvenirs des pays qu'il habita dans sa jeunesse et qui lui inspirèrent quelques-unes de ses pages capitales. Quand c'était le printemps ou l'été, la fenêtre ouverte laissait voir un jardin suspendu, planté sur une large terrasse et où d'innombrables fleurs grimpantes, aux mille parfums, aux mille teintes, croissaient, envahissant le toit et les pauvres logis voisins. Dans ce décor de vivante simplicité, de cordiale franchise, il apparaît bien tel que sa musique nous permet de le deviner. Là, lorsqu'il parle

des gens et des choses de notre époque, il est d'une gaieté justicière et, aussi, d'une ardeur admirative dont peu d'hommes « arrivés » donnent l'exemple. Son indignation contre la bêtise, la lâcheté, la perfidie contemporaines et d'ailleurs éternelles se manifeste en un feu d'artifice de « mots » qui, s'accrochant aux personnes visées, restent plantés sur leur poitrine comme l'écriteau indicateur des tares physiques ou morales dont elles sont atteintes. Et, quand il collaborait encore aux *Débats*, de quelle haute probité de critique témoignait le feuilleton commencé, criblé de ratures, aperçu au coin d'une table, à côté de la partition dont il avait à rendre compte et quels charmants regrets il exprimait chaque fois que, après la publication de l'article, la crainte lui venait de n'avoir pas assez loué une œuvre de volonté et de progrès !...

J'ai entendu un compositeur très malin dire de M. Reyer, le sourire aux lèvres : « Il est sans talent ; il n'a que du génie... » Mon Dieu oui, sérieusement, je vous assure, c'est exact, il n'a que du génie, et voilà pourquoi il est plus fort que ceux qui n'ont que du talent. — Du talent, tout le monde en a aujourd'hui. — Ainsi que le fit Berlioz, dont les spécialistes

déjà en cause regrettent si bruyamment la mauvaise éducation musicale et que je cite de nouveau parce que je le considère comme son père intellectuel, il continue, tout en profitant des conquêtes modernes, la tradition classique et, avec un « métier » peut-être rudimentaire (le fameux métier qui préoccupe tant les mêmes spécialistes), avec des moyens peu compliqués, je le reconnais et je l'en félicite, puisque c'est encore de sa part une marque de sincérité, il atteint à la suprême grandeur. Si nulle gentillesse n'arrondit ses chants frustes, rudes et mâles, une poésie adorable, un sentiment exquis de la nature, une émotion infinie s'y trouvent. Quant à moi, je place bien haut celui qui, dans *La Statue*, a peint les graves et délicieux paysages qu'aucun de nous, je l'espère, n'a oubliés ; qui, dans *Sigurd*, a redonné la vie aux vieilles forêts légendaires ; qui, dans chacun de ses ouvrages, a mis son cœur et sa bravoure et, prenant texte des fêtes auxquelles il a présidé de la belle et digne façon silencieuse qui convenait, j'envoie mon salut au vaillant doyen de la jeune école française.

Ne prévoyant pas, évidemment, que Mme

Cosima Wagner, avec toute la rouerie dont seules sont capables les femmes irritées, poserait un jour cette question à l'un de nos très considérables dilettantes : « *Samson et Dalila*, de qui est-ce donc ? » l'auteur de la *Tétralogie*, raconte-t-on, s'écria jadis, en parlant de M. Camille Saint-Saëns : « C'est le meilleur musicien de son pays. » Il avait raison, et il aurait pu ajouter : C'est aussi le plus combatif et le plus changeant.

Combatif, M. Saint-Saëns n'a jamais cessé de l'être. Avec cette nervosité passionnée qu'il apporte aux moindres discussions et qui, en dépit du temps écoulé, reste aussi vive qu'autrefois, il lutta d'abord pour la rénovation contre les réactionnaires. Qu'il le voulût ou non, il fut, il y a vingt-cinq ans, le porte-drapeau des « avancés ». Les « vieux amateurs » d'alors le craignaient à l'égal d'un fléau et, à l'audition de la *Danse macabre* et de la seconde partie du *Déluge*, ripostèrent à nos applaudissements enthousiastes par de vigoureux coups de sifflet. A son retour d'Allemagne, rendant compte dans un journal de la première représentation de *L'Anneau du Nibelung* et déplorant les difficultés rencontrées par le maître de Bayreuth avant d'arri-

ver à son but, il s'exprimait ainsi : « Pourquoi ces entraves à l'art, qui est bien ce qu'il y a, par nature, de plus libre au monde ? Pourquoi des écrivains, qui passent leur vie à demander la liberté de la presse, la liberté du commerce, la liberté du droit de réunion et du droit d'association, refusent-ils à un musicien le droit d'écrire de la musique comme il lui plaît ? Quelles sont les causes de cette rage ? » Et il en trouvait l'explication dans ce qu'il appelait « la haine de l'art ». « C'est elle, ajoutait-il, qui répond à toutes les raisons « mélodie » et « tarte à la crème ». C'est elle qui s'oppose à ce qu'on fasse de la symphonie au théâtre, soi-disant dans un intérêt scénique, et qui se pâme devant des opéras italiens où les lois les plus élémentaires de la scène sont méconnues... C'est elle qui travaille sans relâche au triomphe de l'esprit bourgeois et boutiquier sur l'esprit artistique, à la victoire des petites idées sur les grands sentiments. » L'œuvre elle-même, en laquelle il était entré, avouait-il, comme dans un « paradis », l'obligeait à cette déclaration catégorique : « Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra, ni le drame non lyrique ne verseront jamais dans l'âme une émotion pareille. La cause est entendue. »

M. Camille Saint-Saëns devint membre de l'Institut et vit réussir à Paris les ouvrages de Richard Wagner. Presque aussitôt, reprenant la plume, il regretta « cet éclectisme bizarre qui a eu pour résultat de délivrer les compositeurs de toute espèce de tutelle ; c'est pour eux, écrivait-il, la liberté absolue avec ses avantages et ses périls : ceux-ci sont nombreux. Car, il faut le dire, le goût du public, bon ou mauvais, est un guide précieux pour l'artiste, et celui-ci, quand il a du génie, — ou simplement du talent, — trouve toujours moyen de bien faire en s'y conformant ». Hélas ! la citation est textuelle. Puis il constata que la plupart de nos musiciens « masquaient leur impuissance par une extravagance présentée sous les étiquettes de modernisme et de conviction » ; il parla de la mélodie en nous avertissant que « le bel art du chant s'étiolait et tendait à disparaître », et du ballet en invoquant le souvenir « des beaux jours de *Giselle* et du *Corsaire*, les modèles du genre ». Enfin, entre autres lignes inattendues, il nous offrit celles-ci : « On nous donne comme nouvelle, ou plutôt comme renouvelée des Grecs, ainsi que le noble jeu de l'Oie, cette idée de l'union parfaite du drame, de la musique, de la mimi-

que et des ressources décoratives du théâtre. Mille pardons, mais cette idée a toujours été la base de l'opéra, depuis qu'il existe ; on s'y prenait mal, c'est possible, mais l'intention y était. On ne s'y prenait même pas toujours aussi mal que certains veulent bien le dire ; et quand Mlle Falcon jouait *Les Huguenots*, quand Mme Malibran jouait *Othello*, quand Mme Viardot jouait *Le Prophète*, l'émotion était à son comble ; on s'épouvantait aux lueurs sanglantes de la Saint-Barthélemy, on tremblait pour la vie de Desdémone, on frémissait avec Fidès retrouvant dans le Prophète, entouré de toutes les pompes de l'Église, le fils qu'elle avait cru mort... et l'on n'en demandait pas davantage. » A partir de ce moment, M. Saint-Saëns lutta pour la réaction contre les « avancés » et, qu'il le voulût ou non, devint le porte-drapeau de ceux qui le sifflaient jadis et qui ne mettent peut-être pas à l'applaudir maintenant une ardeur pareille à celle que notre jeunesse nous prêta.

Ce caractère changeant n'empêche pas M. Camille Saint-Saëns d'être, selon l'opinion très juste de Wagner, « le meilleur musicien de son pays ». Sa Symphonie en ut mineur, presque aussi belle que l'autre, l'immortelle,

celle de Beethoven, suffirait à le prouver si des partitions nombreuses, à la fois impeccables et inspirées, n'étaient là pour en témoigner. Sur le terrain purement instrumental, l'auteur de *Phaéton* n'a point de rivaux. Il n'en est pas de même à la scène où il faut être guidé, d'œuvre en œuvre, par une pensée dominante, raisonnée, obstinée qu'aucune influence, aucune critique, aucun échec ne détournent de la voie choisie. On comprend que, tantôt défenseur courageux du drame lyrique, tantôt partisan dévoué de l'opéra, tantôt panégyriste éloquent de Richard Wagner, tantôt admirateur décidé de Victor Massé, « un des maîtres, écrit-il à présent, en qui se sont fondus le plus complètement, surtout dans ses premiers ouvrages, les éléments divers qui ont concouru à former l'École française », on comprend, dis-je, que, obéissant à de telles hésitations, M. Saint-Saëns n'ait pu donner à l'ensemble de son théâtre l'unité nécessaire. Il y mêle actuellement tous les styles, ce qu'il s'est bien gardé de faire quand, au début de sa carrière ; il a composé le magnifique *Samson*, de si superbe « tenue ». Allez l'écouter encore ce *Samson*, et, le lendemain, relisez *Étienne Marcel*, *Proserpine*, *Henry VIII*,

Ascanio, où abondent les choses remarquables et fortes, mais où ne triomphe pas la volonté haute et ferme d'autrefois et qu'aucun lien solide ne semble apparenter. D'ailleurs, en acceptant les poèmes sur lesquels il a travaillé depuis quelque temps, M. Camille Saint-Saëns a accentué l'incertitude de sa production.

A défaut du symbole, qui offre au musicien l'inappréciable avantage d'un prodigieux élargissement d'idée, le livret de drame lyrique ou d'opéra doit avoir une signification assez vaste pour généraliser son sujet, ses personnages et leurs sentiments. Sinon ce n'est qu'une pièce plus ou moins bien charpentée à laquelle nuisent parfois les symphonies et les chants. Ni l'excellent Louis Gallet, ni Léonce Détroyat, ni Armand Silvestre ne songèrent à cela sérieusement quand ils établirent à l'intention de leur illustre collaborateur les scénarios que vous savez. Dans *Les Barbares*, M. Victorien Sardou, en dépit de son adresse, de son expérience et de son talent, M. P.-B. Gheusi, malgré son extrême application littéraire, n'ont pas davantage obéi à ce qui est devenu aujourd'hui une nécessité. (Car les temps sont finis — qui donc refuserait de

le reconnaître ? — où, au théâtre, la musique se suffisait à elle-même, primait tout, emportait tout en son impérieuse splendeur.) Ils n'ont donné à M. Camille Saint-Saëns que des figures sans relief, qu'une action sans nouveauté ni réel intérêt. L'invasion de la Gaule par les Teutons, l'amour d'une vierge pour le chef ennemi, le meurtre de celui-ci par une veuve vengeresse, tels sont les traits principaux de la « tragédie ». A quoi bon recommencer, en les rapetissant, en les adoucissant, *Salammbô* et *Gwendoline* ? Chose singulière, dans ces partitions au nom de femme, il y a une vigueur, une violence, une passion vraiment barbares ; dans l'œuvre qu'il eût fallu si puissante, la grâce et le charme règnent souverainement. Le désastre « imprévu, immense, effroyable comme un cataclysme du globe », dont parle Michelet, ne nous cause ici aucune terreur, et l'escouade détachée de la fameuse horde des trois cent mille Germains garde sur les planches une très rassurante attitude. Ce qui frappe, c'est la pureté adorable des chœurs de vestales accomplissant leurs rites sacrés, c'est le délice mélodique et harmonique du tendre duo de Floria, la prêtresse, et de son vainqueur

Marcomir, c'est la courbe voluptueuse des phrases exquises soupirées à la gloire de Vénus par l'inconsolable et impitoyable Livie. Jamais M. Saint-Saëns ne fut plus heureusement inspiré qu'en ces quelques pages de jolie délicatesse et j'ajoute que jamais il n'a écrit un orchestre plus souple, plus léger et plus gras à la fois, plus chatoyant, plus divers et, disons-le, plus beau que celui qui, de la première à la dernière mesure des *Barbares*, habillant de velours et de soie des thèmes souvent assez pauvres, ravit et éblouit. Mais nous sommes en droit d'attendre d'un homme de si éclatante supériorité des œuvres hors de pair, des œuvres de considérable et incontestable portée, des œuvres qui, sortant des sentiers battus, servent à l'éternelle évolution de l'art. Assurément, celle-ci n'est pas telle qu'on l'espérait. Elle ne diminue en rien la grande et inattaquable réputation du maître compositeur qui l'a signée ; elle laisse la production lyrique française absolument en l'état où elle était avant que se manifestât ainsi, une fois encore, le curieux caractère de M. Camille Saint-Saëns, dont nous avons là, on le comprend maintenant, la résultante directe. Au demeurant, la représentation des

Barbares ne fut point inutile, puisqu'elle a prouvé que l'admirable auteur de *Samson et Dalila*, de la Symphonie en ut mineur, de *Phaéton*, du *Déluge*, restait « le meilleur musicien de son pays ». A quoi faut-il attribuer la métamorphose du dramaturge et du critique ? Si c'était à l'esprit rétrograde de l'Institut, on devrait, ma foi, regretter que, après s'être vu préférer par cette compagnie, au concours de Rome, un nommé Sieg, après avoir été battu, à la course au fauteuil de François Bazin, par M. Massenet, il n'eût pas continué de l'être par Léo Delibes, Guiraud, MM. Paladilhe, Théodore Dubois et Charles Lenepveu, qui devinrent successivement ses collègues sous la coupole. De l'autre côté des ponts, où l'on vit peut-être plus librement, le voisinage du divin César Franck, de Georges Bizet, d'Édouard Lalo, d'Emmanuel Chabrier, morts sans avoir ambitionné d'endosser l'habit vert, n'aurait rien eu de déshonorant pour M. Saint-Saëns

Je viens de rappeler l'une des premières victoires de M. Jules Massenet. Ces victoires sont incalculables et, chose singulière, unique, dans les annales du théâtre, elles ont

toujours été obtenues sans peine, sans lutte, par les mêmes moyens séduisants et aimables. Ce n'est pas l'auteur de *Manon* qui batailleraa ni changera jamais. Dès ses débuts, dès qu'il prit contact avec le public, il réalisa d'un coup son rêve. Il voulait plaire, plaire aussitôt que possible et au plus grand nombre de spectateurs possible. D'emblée, il plut à la masse de ces spectateurs, durant un quart de siècle il ne cessa de lui plaire et il lui plaît encore aujourd'hui.

Avec un merveilleux talent de musicien uni à une habileté, à une malice d'escamoteur, il résolut de n'offrir aux foules que la dose d'art capable, selon lui, d'être facilement, immédiatement acceptée par elles. Je ne crois pas, comme certains l'affirment, qu'il lui serait malaisé d'écrire une œuvre de large envergure, de dangereuse audace. S'il ne s'y est pas essayé, n'en rendez point responsable son inspiration et trouvez-en simplement la raison dans ceci que les routes semées de périls, pleines de ronces blessant ceux qui osent s'y aventurer l'attirent moins que les sentiers bordés de roses. Sachant que, à la scène, l'amour ne manque jamais de triompher, il se spécialisa pour ainsi dire dans l'expression de

ce sentiment. Après Gounod (ce qui fut cependant une manière de témérité, car il semblait que, là, le compositeur de *Faust* ne dût pas, de sitôt, être égalé), M. Massenet entreprit de créer un langage de tendresse et il le créa. J'admets que l'on discute ses tendances, le but qu'il s'est proposé d'atteindre et qui, à présent, lui barre un peu le chemin. Sa personnalité est hors de doute ; elle apparaît avec une indéniable évidence et nous en avons eu la meilleure preuve dans le flot d'imitateurs qui a failli nous submerger. La mélodie amoureuse qui lui appartient si bien en propre et que tant de confrères lui ont dérobée, fille des doux chants de Juliette, de Mireille, de Marguerite, a un caractère très particulier qui la différencie de ces chants et permet de la reconnaître sans hésitation. C'est une molle caresse, troublante, insistante, pénétrante aussi, grâce au violoncelle qui lui donne au bout de quelques instants une force singulière, càresse à laquelle évidemment nul ne résista et qui, en général, s'achève dans un cri frénétique de presque incontestable sincérité. L'impression que l'on en garde n'est pas extrêmement profonde. En y pensant de sang-froid, on se rappelle un plaisir

que l'on voudrait avoir été seul à accepter d'elle et que l'on sait être ressenti, chaque soir, exactement de la même façon par tous les auditeurs qui se succèdent dans les salles de théâtre. Ayant trouvé, inventé cette mélodie, M. Massenet ne pouvait l'employer mieux qu'à glorifier les courtisanes. Marie-Magdeleine, repentante, en légua le secret aux Hérodiade, aux Manon, aux Thaïs, aux Sapho, aux autres pécheresses qui se succédèrent de partition en partition. Restant pareille ou ne se modifiant que légèrement, elle perdit un peu de son éloquence quand elle fut destinée à magnifier des amours individuelles ou non plus simplement sensuelles. On l'a entendue jadis, à l'Opéra, exprimer dans *La Vierge* l'amour maternel ; on vient de l'entendre, à l'Opéra-Comique, exprimer, dans *Grisélidis*, l'amour conjugal.

L'amour conjugal, il semble que, à moins de ne le point prendre au sérieux, ce qui n'est pas à recommencer, tant cela s'est fait souvent sur la scène, il soit infiniment difficile d'en représenter la beauté grave, sereine et exceptionnelle, d'en suivre, durant trois ou quatre actes, le développement superbe et ample, sans recourir à la symphonie qui, associée à la

voix, s'élevant ou s'apaisant pour traduire les subtiles nuances de ce sentiment, peut doubler la force d'unité et de variété de l'œuvre. On m'objectera que Beethoven, ayant à traiter un tel sujet, divisa *Fidelio* en morceaux séparés. Oui, mais quels morceaux et combien, pathétiques et sublimes, ils sont inséparablement reliés par une idée commune et combien est splendide, agissant et émouvant, le rôle que l'orchestre y joue ! Armand Silvestre et M. Eugène Morand donnaient à M. Massenet un seigneur partant pour la guerre, ennuyé de laisser sa femme et son enfant ; un Diable essayant de tenter l'épouse fidèle, y échouant et volant le petit garçon, sauveur de sa mère ; une sainte Agnès ramenant miraculeusement, au retour du mari, le fils perdu et arrangeant la paix du ménage. Ils ne mettaient dans leur libretto ni la naïveté sauvage du vieux conte dont ils se servaient, ni la grandeur d'aucune lutte d'âmes, et divisaient ce libretto en airs, romances, couplets, duos, etc. Ils n'offraient ainsi au compositeur nulle occasion de chanter autrement qu'il n'avait chanté jusqu'à présent. C'est donc toujours sa mélodie des premières années qui, refleurissant sur les lèvres du berger Alain, du marquis de Saluces et

de madame Grisélidis, se fragmente en autant de « pages » que le souhaitait l'éditeur. Là, elle garde la jeunesse parfumée, la grâce attirante auxquelles succombent les plus sages et les plus braves, mais à rythmer les déplorables cabrioles de monsieur Belzébuth, Méphistophélès d'opérette, elle perd beaucoup de son prestige. Écoutons-la dans le vaporeux prologue où les cors,en sons voilés, nous apportent ses échos charmants et joyeux ; suivons-la, de tableau en tableau, parmi les admirables et ingénieux décors de M. Albert Carré qui la parent et font autour d'elle comme une harmonie de couleurs délicates et même de musiques exquises ; restons-lui reconnaissants des douces heures que nous lui devons ; ne lui reprochons pas trop de ne s'adapter parfois qu'à demi aux situations, de sourire au « pauvre oiselet tombé du nid » quand nous attendons d'elle colère, indignation et désespoir. Elle est femme et veut continuer à plaire. N'est-ce pas sa meilleure arme, l'argument sans réplique possible qui met fin aux discussions, si minimes d'ailleurs, et la rend, une fois encore, triomphante ?...

Tels sont les trois maîtres qui, vivants, et

bien vivants, représentent une génération dont la France a le droit d'être fière. Songez à ceux qui se groupèrent autour d'eux, à ceux qui prennent place maintenant au soleil et dites-moi si de pareils hommes n'ont pas de quoi témoigner de la suprématie artistique d'un pays.

LIVRETS D'OPÉRA

La représentation des *Barbares*, au cours de laquelle on a vu l'un de nos plus grands compositeurs lutter en vain contre l'insuffisance de son poème, pourtant signé du nom d'un homme de théâtre réputé et habile entre tous, a, concurremment avec celle de *Grisélidis*, remis d'inquiétante et attristante actualité la question du livret d'opéra, question si particulièrement, si exceptionnellement grave, quant à l'avenir de l'art lyrique.

Cette question n'a cessé, ne cesse de préoccuper les musiciens. A peine, en effet, ceux-ci ont-ils achevé leurs études, ont-ils quitté le Conservatoire, l'École de Rome ou le professeur librement choisi, s'imaginant à tort que c'est de maîtres officiels ou non que l'on apprend à écrire la partition d'un drame chanté ; à peine ont-ils pris le temps de regarder un tableau, une statue, un monument, de lire une page de prose ou de vers, d'éprouver la douceur ou la rigueur des premières années de l'existence, qu'ils se jettent éperdument à la poursuite d'un « bon poème », et se plaignent amèrement de la difficulté à le trouver.

Cette question, j'en suis sûr, leur a toujours paru importante. Peu d'entre eux cependant, cela est indéniable, se sont rendu compte jusqu'à présent de ceci : que là était l'élément vital de leur œuvre. Si tant de pièces dénuées de la moindre valeur, de la moindre littérature, du moindre sens commun, ont été jouées chez nous, rendant inutile l'effort de leur talent, c'est à eux qu'on le doit, à l'extraordinaire erreur qu'ils commettent généralement de croire que, au théâtre, la musique peut se suffire à elle-même, au singulier orgueil qui les pousse souvent à n'attacher de prix qu'à ce qu'ils font, à ne considérer leur collaborateur que comme un ouvrier sur qui ils ont la haute main et dont ils peuvent modifier, démolir à leur gré les constructions scéniques. Au lieu de chercher un poème solidement bâti, leur fournissant de belles et émouvantes situations, des caractères nets et fermes, poème auquel il n'y aurait plus rien à changer et duquel serait véritablement engendrée leur musique, ils acceptent parfois des livrets ébauchés en hâte, imparfaitement conçus, qu'ils soumettent aux hasardeux caprices de leur imagination. C'est l'absolu renversement de la logique. Le compositeur d'opéra n'a à s'inspirer que de

son sujet, qu'à en être l'humble serviteur.

Cette question, le public l'ignore presque complètement. Il tolère ou aime, dites par un ténor, des monstruosités qu'il sifflerait si un simple comédien avait le malheur de les proférer. Il s'intéresse ou s'amuse, quand elles sont accompagnées par un orchestre, à des aventures qui, dans une tragédie, exciteraient son hilarité et, dans un vaudeville, mouilleraient ses yeux de larmes. On l'a habitué à ne pas prendre au sérieux ce qui se passait sur telles ou telles planches, d'où sa stupeur lorsqu'il voit marcher sur ces planches des êtres raisonnables, obéissant à des sentiments humains et contribuant, chacun pour sa part, à donner au spectacle une signification de beauté forte et vivante. Cette question, le public ne demande pas mieux que de la connaître. Mais, pour qu'il puisse la juger en toute équité, il est indispensable qu'il sache les origines, les évolutions diverses du mal que l'on a combattu à maintes reprises et dont notre art ne tardera pas, je l'espère, à se guérir définitivement.

Le premier coupable important, celui qui assuma la responsabilité d'un état de choses

durant encore aujourd'hui, fut Jean-Baptiste de Lully.

Il est à la fois douloureux et nécessaire de noter la bassesse d'âme du fondateur de l'opéra français, « coquin ténébreux [1] » que l'on a coutume d'admirer sans réserves et de placer au plus haut rang des musiciens dramatiques. A la vérité, ce compositeur ne doit passer que pour le valet de ceux qui lui ont succédé. Il prépara une besogne, à la façon de ces domestiques mal embouchés qui, l'injure aux lèvres, brossent les habits de leur maître et les étalent convenablement, proprement sur des chaises, frottent les parquets et mettent en ordre le mobilier. Amené d'Italie par le chevalier de Guise à la duchesse de Montpensier qui cherchait un petit garçon pour faire ses commissions ; d'abord marmiton de Mademoiselle qu'il trahit abominablement, comme il trahit par la suite tous ses protecteurs ; puis favori de celle-ci, Lully, à

1. Voici le portrait que Boileau a laissé de Lully :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux ;
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux ;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

l'aide d'une série d'intrigues supérieurement conduites, était à dix-neuf ans chef de la bande des violons de Louis XIV, inspecteur général de la musique royale et fournisseur à la Cour des ballets, symphonies et autres morceaux dont elle avait besoin. Il se lia à ce moment-là avec Molière et collabora à *La Princesse d'Elide*, à *L'Amour Médecin*. Il possédait un remarquable talent d'acteur, de pitre plutôt, et il créa le rôle de Pourceaugnac et celui du Muphti dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. On se souvient qu'en jouant ce dernier rôle, il imagina, poursuivi par les apothicaires, de sauter dans l'orchestre, d'y casser le clavecin, d'y causer un horrible ravage. Cette belle verve fantaisiste n'avait d'autre but que de rentrer dans les bonnes grâces du roi, qui voulait le chasser de sa place de surintendant, à cause d'un honteux scandale, et elle réussit. Dès lors, sa puissance est sans bornes. Il obtient, par lettres patentes du mois de mars 1672, l'autorisation d'établir à Paris une Académie royale de musique. Cette autorisation venait d'être accordée à Perrin et à Cambert, qui furent ainsi dépossédés, eux artistes français, par le Florentin. — Cambert alla mourir de chagrin à Londres. — Lully était l'associé

de Molière, qu'il trompa de façon indigne en s'appropriant tous les bénéfices de l'affaire. Il dépouilla les comédiens de leurs droits, se montra d'une sauvage âpreté au gain, d'une indélicatesse révoltante, et sa gloire commença.

Maître absolu, despotique du théâtre, il devait en être le compositeur attitré. Il obligea Quinault, par traité, à lui fournir chaque année un poème qu'il se chargeait à la fois de musiquer et de représenter. Il faut que l'on sache ce qu'étaient ces poèmes, écrits sous son inspiration directe et se ressemblant tous de manière à peu près identique ; il faut que l'on sache comment fut fondé notre opéra. Voici, par exemple, *Alceste*, l'œuvre la plus célèbre de Lully. On n'en connaît que l'épisode de l'entrée aux Enfers, d'une étonnante magnificence d'ailleurs, qui figure de temps en temps aux programmes de nos concerts. Voyons donc ce que le librettiste et son complice ont fait de la tragédie d'Euripide qui, si simplement, si sobrement, avec une si terrible grandeur, se borne à mettre en scène l'acte de dévouement de la femme d'Admète, la dispute de ce dernier et de son père Phérès, l'intervention d'Hercule, sa victoire sur la

Mort qui lui permet de rendre l'un à l'autre les deux époux.

D'abord, dans les jardins des Tuileries, la nymphe de la Seine paraissait et suppliait la Gloire, descendue en un bruit de guerre, de lui rendre son héros. Celui-ci revenait en effet et les naïades, les divinités des fleuves, des bois et des campagnes chantaient ses louanges, tandis que se dansait un ballet. Plate courtisanerie à l'égard de Louis XIV, bête flagornerie, sans doute dans le goût de l'époque, mais préparant singulièrement l'auditoire au spectacle d'*Alceste* tel qu'on pouvait le prévoir. Et voici à peu près quel était ce spectacle : En un port de mer où se trouvaient des vaisseaux ornés, pavoisés pour une fête, se célébrait le mariage du roi Admète et de la reine, mariage dont se montraient fort mécontents Hercule et un certain Lycomède, tous deux amoureux de la jeune épousée. Des tritons et des matelots apprenaient prématurément aux Grecs les secrets de la gavotte pendant que Lycomède attirait Alceste sur son navire et l'enlevait. Admète et Hercule, également furieux, appelaient au secours, et Thétis, sortant des ondes, menaçait le roi des pires calamités, au cas où il tenterait de poursuivre

sa femme, et déchaînait les flots qu'Eole apaisait aussitôt. Lycomède alors conduisait Alceste dans une île. Admète et Hercule les y rejoignaient à la tête d'une armée et reprenaient la reine en un terrible combat, auquel accourait, quand il était achevé, Phérès, maudissant sa vieillesse, ennemie de l'activité. Mais, au milieu de ce combat, le roi était blessé et se résignait à mourir. Apollon lui offrait la vie en échange d'une autre existence et Alceste s'immolait dans une fastueuse pompe funèbre. Admète envoyait Hercule chercher la reine aux enfers et celui-ci, avant de l'y rencontrer, y assistait à toutes sortes de divertissements. Enfin, sous un arc de triomphe, aux acclamations des peuples, il la ramenait à son mari, après avoir vaincu Pluton, Proserpine et son propre amour. Et Apollon, entouré des Muses, célébrait le prodige de cette victoire.

En résumant ce livret, j'ai négligé quelques personnages secondaires qui donnent lieu à de ridicules péripéties et je n'ai pas parlé de « l'écriture », absolument digne d'une telle pièce. J'en ai dit assez pour montrer comment s'était établie la tradition de l'opéra. Par l'inimaginable audace d'un musicien sans scrupules, l'œuvre émouvante et humaine d'Euripide

devient une féerie grotesque où rien ne se tient plus, où la décoration occupe la première et presque l'unique place, où tout est sacrifié, action, caractères, sentiments, au désir du succès dont témoignent les auteurs en s'aplatissant ainsi devant la Cour et devant le public [1]. Les innombrables partitions de Lully contiennent quelques morceaux superbes. Mais ces partitions sont, en leur ensemble, d'une grande sécheresse, d'une froideur extrême. Souvent inexpressives et formulaires, elles dévoilent la laideur d'une âme. Fourbe, rusé, insolent, cruel, Lully fut un véritable *condottiere* de l'art. Un jour, il chasse du théâtre son élève Lalouette parce que l'on apprend que celui-ci a composé le meilleur air d'un de ses ouvrages. Le lendemain, il frappe d'un coup de pied dans le ventre une chanteuse dont la grossesse retarde une représentation lucrative.

1. Lisez, à cet égard, et à l'égard de l'honnêteté du travail des deux collaborateurs, le passage suivant des *Lettres historiques sur les spectacles*, de Boindin : « Quinault dressait plusieurs sujets d'opéra. Lui et Lully les portaient au Roy qui en choisissait un. Alors Quinault écrivait un plan de sa pièce ; il donnait une copie de ce plan à Lully, et Lully, voyant de quoi il était question en chaque acte, quel en était le but, préparait à sa fantaisie des divertissements, des danses et des chansonnettes de bergers de nautoniers, etc. »

Il épouse Madeleine Lambert à cause de la forte dot qu'elle lui apporte, et, malade, tremblant de peur, jette au feu, pour obéir à son confesseur, qui l'exige, l'*Armide*, prête à entrer en répétition. « Eh quoi, Baptiste, lui dit-on, tu as pu brûler une si belle chose ! — Paix, paix, réplique-t-il, je savais ce que je faisais. J'en ai gardé copie. » Il reprend à Molière les musiques destinées à accompagner ses comédies et les utilise ailleurs... Le type, au demeurant, est ici trop significatif, trop frappant, il jette une clarté trop vive sur la question qui nous occupe pour que je me sois privé de le tirer de l'ombre.

Rameau, en dépit de son haut et volontaire génie, de son admirable loyauté, de son cœur à la fois ferme et tendre, — la valeur morale de l'artiste contribue autant que sa valeur intellectuelle au mérite de sa production, — malgré son courage, sa vaillance et son énergie, ne put réformer complètement le genre créé de si étrange manière par Lully. Je n'en parlerai donc pas longuement, n'ayant l'intention de m'arrêter qu'aux trois ou quatre étapes principales de ma route. Certes, il y a déjà

plus de vraisemblance dans ses poèmes où, peu à peu, il s'affranchit de l'humiliante et sotte obligation du prologue au roi et où sa musique, dès que le librettiste ne l'en empêche pas, chante librement en grâce, en vigueur et en beauté. Cependant, si nous examinons *Hippolyte et Aricie*, sa première œuvre dramatique et en même temps son œuvre maîtresse, nous y trouvons, quant à la construction de la pièce, bien des traces des mauvaises influences que nous déplorons. L'allégorie y est encore employée de façon très choquante, et l'abbé Pellegrin y défigure aussi bien la conception d'Euripide que celle de Racine pour obéir aux prétendues nécessités de l'opéra. Naturellement, il y a l'acte des Enfers, obligatoire à cette époque, parce que le machiniste l'exigeait, et qui nous vaut ici le splendide trio des Parques dont on sait le furieux et magnifique mouvement. Que Thésée descende chez Pluton, soit, mais que Diane consente à ressusciter Hippolyte et à le marier avec Aricie pour fournir aux auteurs un dénouement « heureux » et un prétexte à apothéose, à ballet et à chœurs, c'est inadmissible. L'ouvrage fut néanmoins considéré comme révolutionnaire et n'eut d'abord aucun succès. A ses ennemis Rameau

tint ce noble et fier langage qui suffirait à le mettre bien au-dessus d'un Lully : « Je me suis trompé. J'ai cru que mon goût réussirait et je vois qu'il n'en est rien. Mais je n'en ai point d'autre et plutôt que d'en changer, je ne ferai plus d'opéras. » Il en fit, et ces nouveaux opéras, remarquables, musicalement, souffrent, dramatiquement, du mal dont nous suivons les phases.

Ce mal, un Gluck seul était alors capable de le vaincre. Si le créateur de la tragédie lyrique, jetant à terre et reconstruisant de façon différente le monument bâti par le fondateur de l'opéra, avait borné son effort à une pure réforme mélodique et instrumentale, il se serait trouvé dans le même cas que Rameau. Et je vais plus loin : le rôle qu'il a joué eût été moins brillant que celui de son prédécesseur qui, au point de vue de la technique, de l'invention musicale, l'emportait de beaucoup sur lui. Ce qui lui assure une éternelle gloire, c'est d'avoir enfoncé hardiment le fer rouge dans la plaie vive du poème. Se rappelle-t-on les circonstances qui le déterminèrent à le faire ? Un impresario anglais lui avait commandé un ouvrage qu'il devait livrer dans le

plus court délai. Pressé par le temps, il eut l'idée d'adapter au livret qu'on lui fournissait quelques airs toujours applaudis de ses précédentes partitions. Le public resta de glace et ce fut pour Gluck un trait de lumière. Puisque la justesse de l'expression, la sincérité du sentiment devenaient indispensables au théâtre lyrique ; puisque, en mettant sous un chant d'autres mots que ceux pour lesquels il avait été écrit, on privait ce chant de son éloquence et de son effet, il fallait donc que désormais le compositeur s'inspirât directement de son livret, cessât d'en être le tyran et le servît au contraire du meilleur de son génie. Pourquoi une pièce destinée à la musique ne serait-elle pas aussi solidement bâtie, aussi raisonnablement conçue qu'une tragédie, une comédie ordinaires ? Pourquoi un opéra serait-il puérilement, ridiculement, odieusement faux et non pas superbement, hautement, librement vrai ? Pourquoi la langue des sons, universelle et éternelle, ne serait-elle pas, par cela même que tous les peuples la parlent et la comprennent, la langue humaine, traduisant, mieux qu'aucune autre ne pourrait le faire, l'universalité, l'éternité des joies, des douleurs, des passions humaines ? Cette union de la

littérature et de la musique, — car ici le rôle du littérateur est au moins égal, sinon supérieur, à celui du musicien, — union fortifiée encore par la peinture, la sculpture, l'ensemble des arts, Gluck la réalisa autant que ses collaborateurs, qui étaient loin de posséder un génie comparable au sien, le lui permirent ; il indiqua à ses successeurs le chemin qu'ils auraient à suivre ; il établit une fraternité de pensée à laquelle on n'avait pas songé avant lui ; il éclaira d'un immense rayonnement le passé d'erreur et l'avenir de gloire.

Il suffit de comparer le poème de l'*Alceste* de Lully, dont j'ai montré les extraordinaires défauts, au poème de l'*Alceste* de Gluck, dont on connaît les nombreux fragments exécutés dans nos concerts, pour avoir une idée nette de l'évolution du genre. Autant Quinault compliqua bêtement la première, autant le bailli du Rollet simplifia intelligemment la seconde. Il suivit Euripide presque pas à pas, lui prenant tout ce qui pouvait aider à la richesse vocale et instrumentale de la partition, lui laissant pour compte le personnage de Phérès, inutile dans un ouvrage de cette sorte, développant le drame et lui gardant son caractère

antique, sa noblesse, son ampleur, n'y ajoutant aucun hors-d'œuvre à succès, le respectant, se contentant de le transposer (si j'ose employer ce terme) selon l'esthétique judicieusement révolutionnaire de son illustre collaborateur. Sans doute la forme littéraire de cette *Alceste* n'est-elle pas ce qu'elle devrait être, mais il fallait attendre la fin du siècle suivant pour voir le plus grand maître des lettres françaises prêter l'appui de son génie à un compositeur.

Dans sa préface célèbre, dédiée au duc de Toscane, Gluck déclarait que son livret « substituait aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle varié ». Il ajoutait : « J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction : celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations. J'ai cru que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs, l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures, sans en altérer les contours. » Impossible de mieux

dire. Aussi quelle surprise manifesta le public, qui ne comprenait absolument rien à la tentative et qui s'obstinait à vouloir qu'on lui mentît encore comme on lui mentait depuis si longtemps ! Je n'ai pas à rappeler les terribles querelles de cette époque, les infamies dont Gluck fut victime. Autant le fondateur de l'opéra avait combattu ses amis avec malhonnêteté, lâcheté et bassesse, autant le fondateur de la tragédie lyrique se défendit contre ses ennemis avec loyauté, courage et générosité. De l'un on ne retiendra que les méfaits, de l'autre on ne connaîtra que l'œuvre.

Il est très regrettable que Mozart, différant complètement d'opinion sur ce point avec Gluck, ait écrit : « La poésie dans l'opéra doit absolument être la fille obéissante de la musique ; les opéras italiens, malgré la pauvreté de leurs livrets, plaisent, parce que la musique y règne en souveraine et fait passer sur le reste. » Jamais erreur plus foncière ne fut commise par homme de génie plus étincelant. Le malheur n'est pas précisément qu'il ait mis ces idées en pratique dans ses partitions. Elles nous charment, nous émerveillent par l'effet d'une espèce de miracle auquel l'art du théâtre

est absolument étranger. Ce miracle qui se produit quand nous écoutons avec un religieux plaisir *La Flûte enchantée*, dont le poème est d'une si stupéfiante niaiserie, ne se renouvelle guère qu'à l'audition du *Fidelio* de Beethoven, où le dieu, par la seule puissance de ses chants et de ses symphonies, nous emmène vers le mystérieux au-delà de son rêve et nous arrache à la réalité d'une pièce absurde. Ces exemples sont, je crois, uniques. Quant Weber s'est souvenu dans *Obéron*, dans *Le Freyschütz*, dans *Euryanthe*, de la phrase malencontreuse de Mozart, il a composé des partitions qui, au point de vue purement musical, sont splendides, mais que personne n'ose plus mettre à la scène, tant elles y seraient déplacées. Il n'y a donc là encore que demi-mal. Le désastre est venu de l'avènement et du triomphe des Rossini, des Donizetti, des Bellini, qui, faisant de cette phrase, qu'ils dénaturaient d'ailleurs, une bible et s'appuyant sur la tradition dont Gluck avait montré l'infinie fausseté, inondèrent le monde de leurs opéras-parodies [1] d'où toute

1. En dépit du mal que Rossini a causé, je ne cesserai de rendre justice à la gaieté spirituelle du *Barbier de Séville*, à la vigueur magnifique de certaines pages de *Guillaume Tell*, et j'excepte des opéras dont je parle ces deux-là.

vraisemblance, toute humanité, toute littérature et je dirai même toute musique — au sens que nous attachons à ce mot — étaient exclues. Car la musique, ce n'est pas le bruit quelconque noté plus ou moins correctement sur des portées, mais c'est ce qui nous émeut, ce qui nous élève, nous enthousiasme et nous console, c'est ce qui vibre en vague harmonie au fond du cœur de chacun de nous, c'est notre vie mélodieuse. Les livrets d'*Othello*, (Rossini a écrit une quarantaine d'ouvrages de théâtre : comptez les morts) de *Lucie*, de la *Norma*, valent celui de l'*Alceste* de Lully. Leurs personnages sont de pauvres pantins, faiseurs de cabrioles dramatiques, chanteurs de vocalises et de roulades, qui n'ont ni chair ni sang, paraissent pour lancer au souffleur romances ou cavatines et disparaissent sans meilleure raison, qui concourent à une action nulle, inexistante. Et lorsque Scribe s'associa avec Meyerbeer et lui donna les poèmes de *Robert le Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète* et de *L'Africaine*, il n'y eut pas un très sensible progrès. Evidemment ces poèmes sont construits avec plus de solidité que les précédents, mais ils n'offrent au musicien que des

drames extérieurs, de niaise convention, de versification souvent comique, et où l'élément décoratif, les cortèges, les ballets occupent une place arbitraire. On y sent la préoccupation des auteurs — Meyerbeer les voulait ainsi — de conquérir le public non pas en s'imposant à lui, mais en obéissant à son désir d'amusement facile, banal et grossier. Et je ne parle que pour mémoire d'Auber, qui griffonnait au hasard de son inspiration des mélodies sur de petits papiers dont il remplissait ses tiroirs, mélodies auxquelles on adaptait ensuite, n'importe comment, des phrases ridicules, et du genre de la comédie lyrique, qui aurait pu être délicieux, mais qui, grâce à ce système, fut lamentable. Il fallut que Richard Wagner intervînt, comme Gluck était intervenu une première fois, pour chasser de nouveau les vendeurs du temple et réhabiliter l'opéra.

Mais les livrets du grand révolutionnaire de Bayreuth ont été bâtis de la façon monumentale que l'on sait par ce prodigieux géant pour que l'Allemagne « eût enfin un art ». C'est lui qui l'a dit. Ils sont donc d'essence très germanique. Sans doute l'humanité qui

se dégage de leurs symboles a-t-elle quelque chose d'absolument universel. Par l'énormité de leurs développements, par l'obscurité de ces symboles, par la nature même de leurs sujets et par la manière dont ces sujets sont présentés, traités, ils n'en témoignent pas moins de l'esprit spécial d'un pays. Si jamais théâtre a été national, au sens large du mot, — car enfin, malgré leurs origines, Tristan et Iseult sont bien, n'est-ce pas ? les enfants adoptifs du compatriote et du disciple de Schopenhauer, — ce fut celui de Wagner et c'est pourquoi il ne faut point l'imiter chez nous. L'unique tentative qui en a été faite ne sera probablement suivie d'aucune autre, et l'on peut être à peu près sûr que notre opéra ne va pas s'orienter de ce côté-là. En France, les musiciens sont nombreux et ils ont beaucoup de talent. Ce qui manque à certains d'entre eux, ce n'est ni la science, ni l'imagination, ni l'activité, ni l'espoir du succès, c'est un « bon poème ». Je me suis suffisamment expliqué, je pense, sur les qualités nécessaires à ce « bon poème », pour n'avoir pas besoin d'insister. Les librettistes d'aujourd'hui hésitent à s'engager dans une voie déterminée. La tradition, la terrible tradition de Lully est

là, encore vivace, qui ne les séduit guère, je le crois, mais qu'ils n'osent abolir violemment et franchement ; elle les enchaîne sans qu'ils s'en rendent compte. L'innovation les effraye à cause de tout ce qu'elle comporte d'inconnu et de dangereux ; ils la repoussent prudemment. Et les compositeurs qui ne marchent point d'un pas délibéré vers l'avenir souffrent de cela. C'est ainsi que nous avons eu à déplorer cette aventure des *Barbares*, qui, avant de se dénouer devant le public, fut assez mouvementée, quand elle commença entre les trois auteurs, pour que l'un d'eux, l'aîné des écrivains — le cadet l'a appris au public dans un article sensationnel — s'écriât, en réponse aux exigences du musicien : « Ce n'est plus une collaboration, c'est un combat. » Ce musicien voulait peut-être des caractères et une action... Puisque les vieilles routes sont défoncées, puisque les chemins wagnériens n'ont point d'issue, où donc aller maintenant ? Lisez ce passage d'une étude que mon cher grand maître et inspirateur Emile Zola consacrait à cette question il y a déjà huit ans et vous le saurez :

« Alors je me suis imaginé que le drame lyrique français, tout en partant de la sym-

phonie continue à l'orchestre, qui développe les situations et commente les personnages, tout en ne faisant plus du chant que l'expression des cerveaux et des cœurs, pouvait s'affirmer à part, dans la passion, dans la clarté vive du génie de notre race. Je vois un drame plus directement humain, non pas dans le vague des mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies. Je n'en suis pas à demander l'opéra en redingote ou même en blouse. Non ! il me suffirait qu'au lieu de fantoches, au lieu d'abstractions descendues de la légende, on nous donnât des êtres vivants, s'égayant de nos gaietés, souffrant de nos souffrances. Et je voudrais encore que tout poème intéressât par lui-même, comme une histoire passionnante qu'on nous raconterait. On peut l'habiller de velours, si l'on veut ; mais qu'il y ait des hommes dedans, et que de toute l'œuvre sorte un cri profond d'humanité.

« Voilà le mot lâché. Je rêve que le drame lyrique soit humain, sans répudier ni la fantaisie, ni le caprice, ni le mystère. Toute notre race est là, je le répète, dans cette humanité frémissante, dont je voudrais que la musqiue

traduisit les passions, les douleurs et les joies. La vie, la vie partout, même dans l'infini du chant !... »

On comprend que je me garde bien de rien ajouter à de telles paroles.

A PROPOS DE « SIEGFRIED »

Je partais pour Saint-Pétersbourg, heureux d'aller y préparer le festival d'œuvres françaises dont on voulait bien me confier la direction et d'y étudier, ainsi que me faisait l'honneur de m'en charger M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'évolution si hautement intéressante de la musique russe, quand notre Académie nationale a donné la première représentation de *Siegfried*. Je n'ai donc pas assisté à cette première représentation et ce n'est qu'à mon retour à Paris, après avoir éprouvé la joie d'entendre acclamer au loin les compositeurs de mon pays, d'applaudir moi-même ceux de là-bas, de récolter une ample moisson de documents précieux et d'utiles notes, que j'ai pu voir le drame de Richard Wagner. Il m'a plu tout particulièrement d'accomplir mon pèlerinage un samedi, jour d'abonnement à prix réduits. Je dis pèlerinage, car si l'épicier du coin, reniant crânement la foi de ses père et mère, ne s'agenouille plus maintenant que devant Wotan, cela n'empêche point un artiste fidèle à ses convictions et à ses admirations

de garder au fond de son cœur un sentiment de religieux respect pour le dieu du Walhall. Je tenais, en goûtant une fois encore les sublimes beautés de la partition, à observer l'attitude des spectateurs « bourgeois » que je n'aurais pas trouvés le lundi, le mercredi ni le vendredi. L'expérience m'a prouvé que le « monsieur qui allonge ses cent sous », comme l'appelait élégamment Francisque Sarcey, n'a rien à envier, en matière de fanatisme wagnérien, à celui qui sort ses vingt francs. Et je demeure ravi de l'avoir constaté.

N'est-ce pas délicieux, en effet, et bien digne de remplir d'allégresse les âmes les moins gaies ? Vers le milieu de sa carrière, discuté, insulté, combattu chez lui comme ailleurs, Richard Wagner nous apporte son *Tannhauser*. Il ne rencontre qu'indifférence et hostilité. Pas un directeur de théâtre ne consent, de bonne grâce, à monter sa pièce, et il faut, sur la prière de la princesse de Metternich, un ordre de l'empereur Napoléon III pour que s'ouvrent les portes de l'Opéra. Là, le protégé du souverain est en butte à toutes les vexations, à toutes les sottises, à toutes les tentatives d'assassinat. Alphonse Royer, qui commande en chef

montre sa colère d'hospitaliser un homme de génie et essaye d'obtenir de lui un ballet au troisième acte ; Eugène Cormon, qui règne sur la scène, offre violemment à l'auteur de refaire son poème à la mesure des *Deux Orphelines* ; Dietsch, qui conduit l'orchestre, refuse avec une égale fermeté et de prendre d'abord les mouvements qu'on lui indique et de descendre ensuite de son fauteuil. Au dehors s'agite et hurle le monde des éditeurs et des musiciens. De bas journaux de boutiques, rédigés sans orthographe par d'inquiets marchands de papier, jettent d'avance le discrédit sur l'œuvre dangereuse pour le commerce qu'ils servent. Les petits fabricants de livrets et de couplets, dérangés dans leur travail par l'intrus, que l'on dit redoutable, le calomnient, grincent des dents et s'apprêtent à le huer. Le plus grand compositeur français, en proie à une inexplicable crise de démence jalouse, sans prévoir qu'un tel oubli de sa dignité ternirait un peu dans l'avenir l'immense et juste gloire qu'il devait si douloureusement et si tardivement acquérir, mène une furieuse campagne contre son frère d'art, persécuté comme lui, et haineusement déclare, en signe de suprême mépris, qu'il ne rendra même pas compte

du drame nouveau dans son feuilleton des *Débats*. Le soir de la bataille, Wagner subit les chut, les éclats de rire, les coups de sifflet, les protestations d'une salle faite de ces deux éternels éléments d'insuccès provisoire : ceux qui ne comprennent rien et ne savent vraiment pas si ce qu'on leur offre est beau ou laid, — ils sont toujours en énorme majorité ; — ceux qui, au contraire, saisissent fort bien les moindres intentions du créateur et trouvent bon qu'elles restent dans l'ombre. Le lendemain, il se voit traité par la critique de « fou », de « voleur » d' « assommeur » ; il apprend, en lisant les articles que l'on daigne lui consacrer, que sa partition est tantôt un « chaos», tantôt un « vacarme discordant », tantôt une « capucinade », — saluez Paul de Saint-Victor plaisantant le chœur des pèlerins, — tantôt un « océan de monotonie », — reconnaissez Jouvin ; — « que n'importe qui pourrait écrire quelque chose de semblable en s'inspirant de son chat marchant sur le clavier d'un piano »,— appréciez la compétence de Prosper Mérimée. — Ecœuré de mille jugements de cette sorte, s'apercevant que le zèle de ses rares amis ne triomphe pas de la bêtise ni de la méchanceté de ses innombrables adversaires, il retire

l'ouvrage de l'affiche à la troisième représentation et rentre en Allemagne dans l'état d'esprit que vous devinez.

Aujourd'hui, à l'Opéra, l'on s'incline très bas devant *Lohengrin*, *Tannhauser*, *La Walkyrie*, *Les Maîtres chanteurs* et l'on admire sans aucune réserve *Siegfried*, non pas, soyez-en sûr, à cause d'un progrès quelconque de l'intelligence humaine, mais simplement parce que l'on y est enfin renseigné par d'indiscutables, anciennes et décisives victoires sur la valeur et la force de ces chefs-d'œuvre. Et voilà ce qui me réjouit de si extraordinaire façon : la foule obligée d'accepter bon gré mal gré la royauté de l'artiste. Car cette foule d'à présent, je le répète, est exactement la même que celle de 1861. Dans cent ans, elle n'aura pas changé. C'est elle qui détesta d'abord et adora ensuite *Hippolyte et Aricie*, de Rameau ; *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, de Gluck ; *Joseph*, de Méhul ; les symphonies, les quatuors et les sonates de Beethoven ; *La Damnation de Faust*, de Berlioz ; l'autre *Faust*, de Gounod ; *Carmen*, de Bizet ; *Les Béatitudes*, de Franck. Elle est immuable et éternelle. Les publics, les commentateurs, les fonctionnaires de théâtre et de concert, tous ceux qui ont la

prétention de régenter l'art et qui, en réalité, sont contraints de se soumettre tôt ou tard à ses lois, gardent de l'antique phénix le mystérieux privilège de renaître de leurs cendres. Ils demeurent universellement et immortellement pareils. Incapables de rien tenter, de rien décider, se défiant même de leur émotion et de leur instinct, ils ne se guident que sur le succès. Et ma prodigieuse joie s'augmente encore quand j'en conclus que ce succès, durable, à la seule condition d'avoir été héroïquement obtenu et qui échappe à leurs combinaisons (le bon succès par conséquent ; l'autre ne compte pas), n'est jamais dû qu'à la puissance supérieure, irrésistible et divine de la beauté.

Quoi de plus convaincant, à cet égard, que l'exemple de *Siegfried* ? A l'Opéra, les chanteurs sont visiblement ravis d'interpréter une partition qui bouleverse de fond en comble toutes les habitudes, toutes les convenances vocales. Sans parler de la suppression des airs ou couplets dont ils portent gaillardement le deuil, il y a là un certain rôle de ténor, celui de Mime, qui tantôt descend si souvent au-dessous des lignes de la portée et qui tantôt franchit si brusquement les degrés de

l'échelle sonore qu'on hésite à dire s'il a été écrit pour baryton grave ou pour haute-contre. La double face du personnage exigeait impérieusement ce double effet et Wagner aurait eu raison de s'en servir, ne fût-ce qu'afin d'affirmer la libre souveraineté du génie. Mais je voudrais bien savoir quel artiste eût « risqué sa santé » — c'est le terme généralement employé dans les foyers et coulisses — en assumant la responsabilité de ce rôle, si un jeune compositeur inconnu avait osé le concevoir de la sorte. Il a valu d'ailleurs à M. Laffite, qui s'en est chargé avec empressement, un légitime triomphe et une promesse de longue vie. Et Mlle Grandjean semble positivement radieuse de ne prendre part à l'action qu'à onze heures du soir. Et Mme Héglon, changée en un blême spectre fleuri, ne répugne nullement à sortir de terre dans une apparition de cinq minutes et à y rentrer funèbrement. M. Delmas, lui, a de quoi être heureux de sa supériorité. Quant à M. Jean de Reszké qui, du reste, témoigne dans la partie principale d'une souplesse et d'une adresse remarquables, il exulte littéralement et, pour faire durer son plaisir, ralentit non sans quelque exagération de nombreux pas-

sages. Qu'importe ! puisqu'il est acclamé tout de même. Et l'excellent Taffanel arrondit et amollit ses gestes, en signe d'extase, et les musiciens de l'orchestre, dès que le rideau tombe, déposant leurs instruments, applaudissent avec un délirant enthousiasme l'auteur défunt et victorieux dont on se moquait si lâchement, si abominablement, alors qu'il livrait son combat et avait besoin d'être aimé, aidé et défendu.

Dans la salle, c'est bien autre chose. Plongés en une complète obscurité, privés ainsi de la moindre distraction, sévèrement grondés s'ils n'observent pas un religieux silence, les spectateurs, sages, attentifs, humbles esclaves du maître, qui les tient maintenant sous son joug de fer, écoutent sans sourciller, sans broncher, des actes d'une heure et demie et les admirent du premier mot au dernier, de la première note à la dernière. N'essayez pas de savoir s'ils comprennent ou non. Comment pourraient-ils comprendre ? Ils entendent, en moyenne, une syllabe sur dix. Or, comme, dans *Siegfried*, l'accord de la musique et de la parole est absolu, la mélodie, la symphonie, détachées du verbe dont elles sont inséparables, n'ont qu'une signification rela-

tive. Mais à quoi bon d'ailleurs essayer de pénétrer le sens d'une œuvre, d'y goûter un plaisir différent de celui qu'y trouve son voisin, d'y découvrir quelque splendeur pas encore vantée ni profanée, quand on n'ignore point que cette œuvre est magnifique, sublime, qu'elle a réussi partout, quand on craint de passer pour un imbécile en évitant le coup de foudre qu'elle détermine, quand on a lu dans son journal ce qu'il faut en penser.

Car les indignations de la presse contre l'art de Richard Wagner ont cessé dès que le succès n'a plus été douteux et Albert Wolff lui-même, s'il revenait du monde meilleur où il est actuellement, nous donnerait, j'en suis sûr, à la place exacte qu'occupèrent jadis ses peu prophétiques et très irritées correspondances de Bayreuth, d'un « parisianisme si aigu » cependant, des chroniques définitives et laudatives qui exprimeraient non moins bien un sentiment cette fois national. Et voilà ce qui décuple encore mon immense joie : pas une protestation dans les comptes rendus de *Siegfried,* pas un souvenir accordé aux erreurs anciennes, toujours l'aplatissement, juste quoique tardif, devant le génie. Et pourtant ce fier et libre *Siegfried*, quel retentissant

soufflet il applique sur la figure des partisans de la « scène à faire », de la « bonne pièce », de la « musique chantante ». Joué isolément, c'est une énigme indéchiffrable. Il ne peut pas plus se passer de *L'Or du Rhin*, de *La Walkyrie*, ni du *Crépuscule des Dieux* qu'un homme ne peut se passer de son bras, de sa jambe ni de sa tête. Au public qui résistait, qui plaisantait, qui hurlait, qui s'enfuyait, Wagner a dit avec une brutalité de géant que l'on met en colère : « Ah ! vous ne voulez pas écouter un seul de mes drames, parce qu'ils sont construits autrement que ceux auxquels vous êtes accoutumé. Eh bien, je vous obligerai à en voir quatre sans respirer, et, dans ces quatre drames, je me moquerai des règles théâtrales comme jamais nul ne s'en est moqué, ni ne s'en moquera. J'y « préparerai » des situations vingt fois si telle est ma fantaisie ou pas du tout si je le préfère. J'y recommencerai d'interminables et philosophiques conversations aussi souvent que ça me plaira. J'y mettrai, à mon gré, des choses d'égale importance dans la lumière ou dans l'ombre. J'y ferai entrer mes personnages, je les en ferai sortir à la minute que je choisirai, de la façon qui me conviendra et sans me soucier

d'aucun code. Les plus essentiels de ces personnages y auront un rôle de dix ou de mille lignes, y apparaîtront au début, au milieu ou à l'extrême fin selon ce que je déciderai à cet égard. J'y montrerai, quand j'en aurai envie, des animaux parlants. J'y serai, à mon caprice, puéril et formidable ; j'y défierai le ridicule par l'excès de la beauté. » Ajoutez à cela que, exécutée, elle aussi, isolément, la partition de *Siegfried* n'est pas moins mutilée que le poème, *L'Anneau du Nibelung* formant en son ensemble, je le répète, un tout absolument complet. Comment ne pas trouver incohérentes l'action et la musique du troisième drame si l'on ne connaît point celles des deux premiers qui en contiennent les éléments générateurs ? Cette action et cette musique sont exposées dans *L'Or du Rhin*, développées dans *La Walkyrie* et ne s'achèvent que dans *Le Crépuscule des Dieux*. Pas un thème de la *Tétralogie* qui ne dérive de la « mélodie de la nature » ouvrant la prélude de *Rheingold* ; pas une de ses « péripéties », qui n'ait sa source dans les scènes initiales. Avouez que, en ces conditions-là, il n'est pas commode de s'y reconnaître. Cela n'empêche que la représentation de *Siegfried* à l'Opéra n'a provoqué au-

cune objection de la part de ceux qui poussent les plus terribles cris lorsqu'un artiste encore dans la lutte prétend user de son indépendance créatrice et produire comme bon lui semble.

Quelle belle et solennelle occasion ils ont cependant manquée de soutenir hardiment leurs idées, de nous faire savoir nettement sur quoi s'appuient ces idées, de bien nous persuader que leur sévérité n'est pas causée seulement par l'espèce d'hésitation effarée dont ils ne parviennent point à se défendre en face d'une œuvre nouvelle dérangeant leurs habitudes, mettant leur perspicacité à l'épreuve et apportant avec elle l'inconnu. S'entêtant dans leur système, ils lui eussent donné la force qui lui manque, car, n'est-ce pas? une opinion changeant du jour au lendemain, selon telle ou telle circonstance, perd beaucoup de sa valeur. « Pas de symboles, on n'y comprend goutte», disent-ils, par exemple, quand ils en rencontrent quelques-uns d'éblouissante clarté, et, dès que les menacent ceux de Wagner, si obscurs que depuis trente ans on n'est pas encore arrivé à s'entendre sur leur signification, ils les proclament excellents et lumineux. A propos des livrets

d'à présent et de la façon dont on doit les concevoir, les agencer, les écrire, des partitions contemporaines aussi et de la manière dont on peut y traiter l'orchestre et les voix, de toutes les questions d'esthétique littéraire et musicale ayant trait au théâtre lyrique moderne, ils emploient des théories singulièrement offensives et intransigeantes en apparence, mais si peu sérieuses et solides en réalité — c'est pourquoi je n'en parle pas davantage — qu'une soirée wagnérienne suffit à les réduire à néant. Combien je regretterais, croyez-le, qu'il en fût autrement ? Ma joie serait beaucoup moins grande, moins vive et moins sûre si j'avais à constater la plus petite tentative de rébellion contre le génie triomphant. On ne s'humiliera jamais trop devant les souverains de la pensée humaine.

L'art ayant en soi les éléments de bataille et de victoire qui lui sont indispensables, — je viens d'essayer de le prouver, — il n'y a pas à s'en inquiéter. Rien n'arrêtera sa marche glorieuse. La seule chose que l'on ait à craindre, eu égard à l'état actuel des esprits, c'est, dans un temps par bonheur assez éloigné pour qu'il ne soit point inutile de signaler

le mal, la mort d'une maison où il occupe encore une place considérable : l'Opéra.

L'un des propos favoris du directeur de cette maison est celui-ci : « Quand j'ai perdu trois cent mille francs en jouant les compositeurs français, je monte un Wagner et je me rattrape. » Voilà le présage d'un difficile avenir.

En effet, il ne reste plus à exploiter que *Tristan et Iseult*, *Le Crépuscule des Dieux*, déflorés à Paris par les représentations de Lamoureux et de M. Cortot, *L'Or du Rhin* et *Parsifal*, dont la surintendante des finances de Bayreuth ne se dessaisira pas facilement, d'ailleurs. Lorsque ces quatre drames auront pris place sur l'affiche, il faudra reperdre périodiquement sans espoir de les regagner les fameux trois cent mille francs que coûtent à date fixe, paraît-il, les terribles compositeurs français. Ces derniers sont-ils donc responsables du désastre qui se prépare ? Je ne le crois pas.

Certes, un fait est indéniable, hélas ? Depuis vingt ans, aucun ouvrage n'ayant pas subi l'épreuve préalable d'une exécution à l'étranger n'a pu, sauf *La Maladetta*, se maintenir au répertoire courant de notre Académie natio-

nale. Les partitions wagnériennes, si longtemps et si injustement exclues de ce répertoire, arrivant d'un coup, ont, autant par leur magnificence enfin reconnue que par leur succès précédemment établi, affolé le public qui — cela était fatal — s'est pris d'une tendresse exclusive pour ce qu'il exécrait auparavant. Sans prévoyance, on a obéi à son goût du moment et on n'a pas songé une minute aux années qui vont bientôt arriver. On est resté carrément, franchement en arrière et on en subit déjà les tristes effets.

Je sais que la tradition exigeait que l'on agît ainsi et j'ai montré la naturelle force de résistance que l'on oppose continuellement au progrès, à la non moins naturelle évolution des choses. Mais les circonstances étaient exceptionnelles et demandaient une sagesse particulière. On a manqué de cette sagesse-là et on a respecté des habitudes qu'il eût été bon d'abolir. A l'Opéra, tout est en retard. On attend, pour y admettre Wagner, qu'il soit entré dans les plus infimes théâtres de province. On n'y reçoit *Samson et Dalila*, *Sigurd*, *Salammbô* qu'après leurs pérégrinations victorieuses et lointaines. On y refuse *Louise*, persuadé qu'elle ne réussira nulle part. On y

laisse tomber, sans rien tenter pour les relever, *La Prise de Troie* et *Namouna*, que je cite au hasard et qui sont des chefs-d'œuvre essentiellement caractéristiques des deux genres auxquels le monument est, par destination spéciale, consacré : la musique de chant et la musique de danse. On y juge ridicule et négligeable le mouvement gluckiste, dont les conséquences sont si grosses à cette heure. On y affecte pour la vérité, pour la logique, pour la nouveauté, pour l'art, en un mot, de la décoration, du groupement des masses et de la mise en scène une indifférence très dangereuse. On y exhume *L'Africaine*... Au résumé, car je n'en finirais pas si je voulais énumérer les causes de péril, on s'immobilise là, je le répète, sensiblement plus qu'ailleurs, et ceux qui se plaignent de la situation présente n'ont qu'à s'en prendre à eux-mêmes de l'avoir créée.

Le remède est encore possible, car, lorsque des intérêts sont en question, on a chance d'être écouté. Je me rappelle une confidence en quelque sorte professionnelle que m'a faite un jour Carvalho, qui connaissait à merveille son métier et avec qui on avait plaisir à échanger des idées. La voici : « N'importe quelle pièce obtiendra infailliblement un suc-

cès d'argent après qu'on l'aura jouée un certain nombre de fois. La foule s'accoutume à un titre comme à autre chose et subit son attirance. » Evidemment, — mille exemples le prouveraient, — un noble ouvrage est bien moins facile à imposer de suite qu'un médiocre par ce moyen, du reste classique, sans qu'il en ait l'air. Pourquoi, cependant, ne pas l'essayer en sa faveur ? Avec de la beauté on aurait un profit plus durable qu'avec de la laideur, car la beauté seule, nous l'avons vu, est destinée à vivre. On aurait aussi un honneur plus grand. Songez un peu à la fortune qu'eût gagnée et surtout à la place qu'occuperait à présent dans l'histoire du théâtre et de la musique le directeur qui, ayant en *Carmen* une absolue confiance, étant sûr de ne pas s'être trompé en la choisissant, jugeant simplement selon son goût et le préférant à celui du premier sot venu, se serait entêté à la maintenir sur l'affiche. Ce directeur, en encaissant de fortes recettes après avoir consenti à sacrifier une petite somme, nous aurait épargné l'humiliation de nous entendre dire, dès que nous franchissons notre frontière, que, dans cette occasion, c'est l'étranger qui nous a appris à respecter nos grands hommes. La fortune dont

je parle, immense, la place, unique, s'offrent maintenant à qui les mérite à l'Opéra. Avec le personnel incomparable d'artistes, d'instrumentistes, de choristes, de danseuses et de figurants dont on dispose, avec l'énorme et magnifique espace accordé aux machinistes et aux peintres, on pourrait y tenter tout ce que l'on voudrait, y témoigner de toutes les fantaisies, de toutes les audaces. Jamais le moment ne fut meilleur pour agir, jamais il n'a été aussi nécessaire de sortir de l'espèce de sommeil auquel on succombe en cette maison qui menace ruine. On y avoue le péril et on s'y endort en en parlant. L'aubaine wagnérienne s'épuise et on n'a rien pour la remplacer. Il n'est que temps d'étayer l'édifice et d'observer d'où vient le vent qui pourrait le jeter par terre. Allons, essayez un effort, semez la précieuse graine qui vous donnera la récolte dont vous allez avoir un si pressant besoin ! Renseignez-vous franchement et sachez quels sont les authentiques chefs-d'œuvre du passé, afin d'en enrichir votre répertoire. Ressaisissez-vous courageusement et reprenez foi dans le présent et dans l'avenir qui auront assez de gloire pour qu'il en rejaillisse sur les bons ouvriers convertis de demain. La religion des

dieux du Walhall a son prix ; je lui préfère celle de l'art universel. Évidemment, je l'ai déjà dit et je le répète, je ne m'illusionne pas sur l'évolution des âmes en certains milieux. Mon espoir est que le sentiment du danger fera surgir, comme par miracle, le sauveur attendu. Et je crois accomplir mon devoir en poussant un cri d'alarme qui est aussi un cri de joie, pareil à ceux de tout à l'heure, car il est bien permis de penser que le mal dont souffre l'Opéra n'ira pas en s'aggravant et que, au contraire, grâce à un génie nouveau, la musique triomphera là, une fois de plus, de ses ennemis.

REPRISES

Je voudrais dire quelques mots de deux reprises faites récemment, l'une à l'Opéra, l'autre à l'Opéra-Comique. Les circonstances qui les accompagnèrent, les raisons qui les motivèrent, le sort qu'elles ont eu nous fourniront plus d'un utile enseignement.

A l'Académie nationale de musique, *Les Barbares* n'ayant pu tenir longtemps l'affiche, en dépit d'efforts et de réclames qui ont dû bien effaroucher la hautaine modestie de M. Camille Saint-Saëns ; le productif succès de *Siegfried* ayant été brusquement interrompu par le trop prompt départ de M. Jean de Reszké, qu'aucun ténor de la maison n'est sans doute capable de suppléer, — chose fâcheuse, puisque le brillant chanteur ne joue jamais ici que très accidentellement, — on a eu recours à *L'Africaine*, qui avait disparu du répertoire depuis un certain nombre d'années. L'événement fut annoncé un mois d'avance avec le lyrisme d'usage : « Le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer allait enfin réoccuper sur la première scène du monde la place qu'il avait jadis si glorieusement conquise. Le

public, fidèle au dieu d'hier et de demain, n'attendait que cette occasion pour envahir le théâtre où se préparait, en des décors neufs et somptueux, la magnifique et opportune manifestation d'art, et pour témoigner à la fois de son bon goût et de l'inébranlable solidité de ses opinions. D'ailleurs une magistrale interprétation répondait du triomphe. » Et ce fut un désastre, un authentique et indiscutable désastre, contre lequel nul n'essaya de lutter. Le soir de cette solennelle représentation, les spectateurs, vexés probablement d'avoir été empêchés d'assister à l'autre reprise, celle de l'Opéra-Comique qui, par une singulière ironie du destin, avait lieu précisément à la même heure et excitait une vive curiosité, les spectateurs, dis-je, trompant l'espoir, la confiance que l'on mettait en eux et se montrant de méchante, de contrariante humeur, n'admirèrent ni la partition, ni le livret, ni l'exécution de *L'Africaine*. Ils ne se gênèrent point pour le dire. La foule l'apprit — tout se sait à Paris — et elle alla voir *Le Roi d'Ys*. Les recettes du « dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer » furent lamentables. Je m'excuse d'en parler, car c'est, à mon sens, une question basse, bête, vilaine, répugnante, dont la criti-

que sérieuse, loyale, impartiale, dont les gens honnêtes et intelligents n'ont pas à se soucier et qui reste absolument indépendante des qualités ou des défauts d'une pièce, du mérite ou de la sottise d'un auteur. Car on n'assimile point une production de l'esprit à un paquet de chandelles, sauf pour préférer l'éblouissante clarté d'étoile d'un phare à la pâle flamme fumeuse d'un lumignon. Mais c'est aussi l'argument suprême que l'on a l'habitude d'employer, dès qu'un débat quelconque tend à s'élever au-dessus des vulgarités courantes du métier ou du commerce. « Quoi ! vous osez contester la valeur de ce qui « fait de l'argent », de ce qui se vend « comme du pain », de ce qui est une marchandise bonne, sûre et largement rémunératrice ! Vous êtes fou. Ce que l'on achète est beau. Ce que dédaigne le « consommateur » est laid. Eh bien, *L'Africaine* n'a pas « fait d'argent ». Voilà. Donc il n'y avait plus moyen de la défendre d'aucune façon, puisque l'arme de la recette était la dernière dont on disposât dans cette décisive bataille. Et l'on s'avoua vaincu. Il fallut que vite, vite, M. de Reszké revînt et reparût dans *Siegfried*. Mme Cosima Wagner, qui se trouvait là par hasard, l'accueillit le sourire aux lèvres, et,

devant d'anxieux et communicatifs reporters, se déclara enchantée. On le serait à moins. Son mari avait une fois encore sauvé l'Opéra, cet Opéra d'où il fut chassé à coups de sifflet, à coups de poing et à coups de pied, il y a quarante ans.

Ma joie égale la sienne. Car, enfin, ce qui arrive n'est que la réhabilitation de la justice en laquelle je n'ai jamais cessé et ne cesserai jamais de croire, malgré les faiblesses, les erreurs et les fautes qui, souvent, l'ont entraînée dans de si affreuses aventures, l'ont amoindrie, l'ont blessée, sans la tuer, sans détruire en nous ce que nous possédons de supérieur, grâce à l'idée que nous avons d'elle. En des pages précédentes, je l'ai montrée remettant Richard Wagner et ses vrais chefs-d'œuvre à leur rang, réparant, au lieu même où il fut commis, le crime lâche et monstrueux dont *Tannhaüser* et son glorieux poète ont été jadis les nobles victimes. Voici qu'à présent elle achève sa superbe mais trop lente besogne en jetant par terre le piédestal sur lequel on avait hissé Giacomo Meyerbeer et ses faux chefs-d'œuvre, en ouvrant les yeux de ceux que s'entêtaient à aimer exagérément *L'Africaine* et son habile compositeur. Quand

réussit l'abominable attentat, un homme régnait chez nous, tout-puissant, tranquille, adulé, si bien à l'abri dans sa citadelle de succès et de renommée, audacieusement prise d'assaut, qu'il semblait n'avoir rien à craindre de l'avenir. Un autre, inconnu et prédestiné, qui apportait la vérité, fut bafoué, insulté et poussé dehors. Sa force insoupçonnée était en cette vérité qui, peu à peu, brilla, répandit sur le monde entier des torrents de lumière. Et les murs du château que l'on croyait inexpugnable commencèrent à se lézarder. Ils sont en ruines aujourd'hui et laissent voir la vieillesse de ce qu'ils protégeaient. L'inexorable justice, en voulant que l'usurpateur soit détrôné précisément par celui qui eut le plus à souffrir de son omnipotence, nous donne une magnifique et précieuse leçon que nous devons écouter, retenir et méditer sagement.

Sans doute *L'Africaine* est-elle le moins remarquable des quatre grands opéras de Meyerbeer. Sans doute faut-il considérer qu'elle fut jouée après la mort de son auteur et que celui-ci ne put y apporter les changements, les améliorations dont il faisait assez habituellement bénéficier ses ouvrages pendant les longues et laborieuses répétitions

qu'on leur consacrait. Si nous exceptons la scène du Conseil, d'une fougue extraordinaire, d'un mouvement prodigieux, et, çà et là, certaines pages de couleur charmante ou de robuste inspiration, il ne nous reste — on vient de s'en convaincre définitivement — qu'une partition de stupéfiante médiocrité où les airs de forme surannée, dénués d'expression dramatique et musicale, succèdent aux duos, aux trios, aux quatuors, aux chœurs, aux ensembles conçus selon la poétique la plus démodée, la plus antithéâtrale qui soit. Il n'y a là dedans aucune émotion, aucune sincérité, aucun art, pour dire le mot. A chaque instant, le compositeur nous navre par ses concessions au public, par le sacrifice de soi-même accepté de gaieté de cœur, par le désir de l'effet obtenu à n'importe quel prix et surtout à bon marché. A cet égard, l'acte du navire est typique. Comme il offre aux spectateurs le « clou » de la pièce : un bateau remuant et tournant, rien ne doit atténuer l'impression produite par le décor. A quoi serviraient là, je vous le demande, symphonies et mélodies ? Les machinistes ont la parole, qu'ils la gardent. Et c'est le néant, le néant souhaité, cherché, trouvé et réussi. Laissons donc *L'Africaine*. Mais *Robert*

le Diable serait-il possible à présent ? Je ne le pense pas, et je serais étonné d'ailleurs qu'on se risquât à le reprendre, après ce qui vient d'arriver. Évidemment *Les Huguenots* et *Le Prophète* ont la vie dure. Ils contiennent des morceaux, nombreux, je le reconnais, dont le sentiment tragique, la passion intense, la rude virilité, la solidité de facture, l'éclat et la verve méritent l'admiration. Cependant, à côté de ces morceaux, des choses abondent qui, franchement mauvaises, triviales, dénuées de la moindre justesse d'accent, tantôt attristent, tantôt offensent en trahissant l'amour du succès, amour éperdu, furieux, funeste, auquel succomba presque constamment l'auteur. La tare est là. Ce sont des œuvres que l'on croit bâties à chaux et à sable et qui, hélas ! incomplètes et bâtardes, sont fatalement destinées à périr.

Se rappelle-t-on l'indignation de Schumann ? « Lors du *Crociato*, je rangeai Meyerbeer parmi les musiciens ; à l'apparition de *Robert le Diable*, j'eus des scrupules ; mais, à compter des *Huguenots*, je l'engage tout uniment dans la troupe de Franconi. Il ne lui reste plus maintenant qu'une ressource : c'est d'exécuter réellement des criminels sur la

scène ou de faire du théâtre une exhibition de filles. » Ce qui choque, particulièrement, en effet, dans les opéras de Meyerbeer, c'est la préoccupation que le compositeur y montre de flatter les goûts les moins nobles de la foule. Celui-ci ne recule devant aucun moyen pour conquérir son auditoire. Il demande à Scribe non pas des livrets de pure humanité, tirant leur intérêt du simple conflit des âmes, mais des pièces munies de l'attirail compliqué des ballets, des cortèges, de la figuration, de tout ce qui est capable d'exciter, d'accroître, d'exaspérer la curiosité des passants. A la légitime colère de Schumann, l'un de ses partisans répond en une petite brochure par un argument que je trouve délicieux et que je cite, afin de vous apprendre jusqu'où peut aller l'ingéniosité du fanatisme : « J'avoue que, dans cette recherche vigilante de l'instrument matériel du succès, je vois un grand acte de modestie; non pas de cette modestie quêteuse d'éloges et qui n'est qu'une diplomatie de l'orgueil, mais de cette modestie qui n'est qu'une défiance de soi-même, et à laquelle se reconnaissent les amis de la vérité. Le sublime de la vanité chez un musicien ne serait-il pas de jeter ses partitions toutes nues à la

tête du public, en disant : « Moi seul et c'est assez ! Point de toiles prestigieuses, point de costumes bariolés, point de cavalcades, ni de jets d'eau, ni de feux de bengale ! Vous n'aurez que des paravents pour paysages et des quinquets pour soleil. Mais écoutez-moi et pâmez-vous d'aise, car je chante le mieux qu'il est possible les plus belles choses du monde... » N'est-ce pas exquis et bien imaginé ?

Meyerbeer fut d'autant moins excusable d'agir de la sorte qu'il possédait une fortune et un talent lui permettant, l'une de travailler dans une tranquille opulence, l'autre d'imposer ses volontés à ceux dont il sollicitait si humblement les suffrages. Ayant hérité de nombreux millions de son père Jacques Beer, le richissime banquier de Berlin, et d'un second israélite considérable appelé Meyer, qui le coucha sur son testament à la condition expresse qu'il signerait ses partitions du nom de Meyerbeer, il n'eut qu'à choisir, en Italie, les théâtres de ses débuts pour y être reçu avec les égards dus à son argent. Il n'était pas avare et, quand vint le moment de faire jouer à l'Opéra *Robert le Diable*, dont la mise en scène coûta gros, il accorda sa générosité au

diapason de ses exigences. A propos de cette générosité, d'ailleurs proverbiale, Duprez, dans ses *Souvenirs d'un ténor*, raconte l'anecdote charmante et significative que voici : « A la soixantième représentation des *Huguenots*, Meyerbeer me demanda : « Croyez-vous que nous atteignions jamais le chiffre de quatre-vingts ? — Pourquoi pas, mon maître ? L'ouvrage est en pleine faveur et fait des recettes. — C'est égal, je parierais que nous n'atteindrons pas la quatre-vingtième. — Et moi je tiens la gageure. Voulez-vous risquer vos droits d'auteur pour ces vingt représentations ? — Volontiers. C'est affaire conclue. » Naturellement, je gagnai le pari. » Et il ajoute naïvement : « Ce fut toujours un des secrets de Meyerbeer de savoir, par tous les moyens possibles, stimuler le zèle de ceux qui contribuaient à l'exécution ou au succès de ses œuvres. Il ne ménageait point sa bourse à l'occasion, comme dans celle-ci. Toutefois, lorsque je lui proposai, à la quatre-vingtième représentation des *Huguenots*, de renouveler le pari pour vingt autres, il déclara que je l'avais guéri de son incrédulité. »

Une éducation musicale sérieuse, solide, achevée à Darmstadt chez le fameux abbé

Vogler dans des conditions de sévérité exceptionnelle, armait fortement, sûrement le jeune Liebmann. — On sait que tel était le véritable prénom de Meyerbeer qui jugea utile, à Venise ou à Padoue, d'italianiser non seulement son art, mais sa personne et qui, un peu en souvenir de son père Jacques et beaucoup pour acquérir les bonnes grâces de son public, s'appela Giacomo. — Il trouva en Charles-Marie de Weber le plus dévoué, le meilleur compagnon d'études. Que n'a-t-il écouté les conseils que celui-ci lui donna souvent, désolé de ses façons d'agir ; que n'a-t-il suivi ses hauts exemples ! Au moment du *Crociato*, l'auteur du *Freyschütz* écrivait à un de ses amis : « Dieu veuille qu'il nous revienne ! J'ai fait maint appel à sa conscience... » Hélas ! ce fut en vain. Outillé comme il l'était, professionnellement et autrement, Meyerbeer, avec quelque patience, quelque fermeté de caractère, pouvait conquérir une éternelle gloire. Le malheureux désir du succès immédiat l'a perdu. « Il faut tâcher de contenter la foule, dit-on, il faut produire pour elle, il faut lui obéir. » Mais non, mais non. Ses goûts sont changeants. Ceux qu'elle aura demain ne ressembleront pas à ceux

qu'elle a aujourd'hui. Tâchez donc de vous contenter d'abord ; produisez donc pour vous-même, n'obéissez qu'à votre cœur, et vous aurez chance ainsi de léguer aux vôtres une œuvre de sincérité et de vérité qui finira par triompher et qui traversera les siècles. Meyerbeer ne pensait pas que ses partitions dussent jamais disparaître. A cet égard-là, il était absolument tranquille au déclin de son existence. Mais, alors, une peur le hantait, le tenaillait, le glaçait, atroce, invincible, continuelle, qui, sans doute, empoisonna ses dernières années. Il en témoigna dans les terribles « dispositions » que voici :

« Je veux qu'après mon décès on me laisse couché sur mon lit, la figure découverte, tel que j'étais avant de mourir, pendant quatre jours, et que, le cinquième jour, on pratique des incisions sur l'artère brachiale, ainsi qu'au pied. Si je mourais éloigné des miens, deux gardiens veilleraient mon corps jour et nuit, afin d'observer si je ne donne aucun signe de vie. Si, par l'effet des circonstances, j'étais transporté dans une maison d'observation, on me mettrait, comme c'est l'habitude, de petites sonnettes aux mains et aux pieds, pour tenir les gardiens en éveil... » L'exécu-

teur testamentaire obéit, tremblant d'effroi, plein d'un juste et religieux respect. Mais le pauvre Meyerbeer, qui redoutait tant d'être enterré vivant, ne se réveilla pas, et descendit pour toujours dans la tombe, délivré de son affreux souci. Il est à croire que *L'Africaine*, actuellement en « observation », à son tour, ne sortira pas davantage, malgré la vigilance de ses gardiens, du profond sommeil où elle est plongée.

Je vous ai dit que, par une singulière ironie du destin, la reprise du *Roi d'Ys* avait eu lieu le même soir que celle dont je viens de vous parler. L'ironie réside en ceci que le bel ouvrage d'Édouard Lalo, qui, une fois de plus, a brillamment réussi à l'Opéra-Comique, appartenait depuis de longs mois à l'Opéra où, après des hésitations sans nombre, des tergiversations extraordinaires, on a renoncé à le monter pour donner *L'Africaine*. Double erreur, double malchance dont, j'en suis sûr, on ne se consolera pas de sitôt à notre Académie nationale de musique qui, décidément, joue de malheur avec ce toujours errant, toujours triomphant *Roi d'Ys*. En effet, il y a une vingtaine d'années, l'un des précé-

dents directeurs de ce théâtre, grand partisan de Lalo et de son art, agit de façon presque pareille et ce fut l'Opéra-Comique qui, en 1888, eut l'honneur d'ouvrir ses portes au maître que l'on avait cru dédommager, à l'autre maison, en lui préparant la chute de *Namouna*. Ah ! cette chute ! j'y assistais et elle m'indigna. Au milieu du joli et délicat ballet, les spectateurs de l'orchestre se levèrent, tournèrent le dos à la scène et, ricanant, lorgnèrent les loges. Je ne me rappelle pas avoir jamais tant applaudi. Ma fureur eut l'occasion de se renouveler souvent lorsque les répétitions du *Roi d'Ys* commencèrent. A chaque instant, je rencontrais dans la rue ou ailleurs quelque interprète, dont les lâches moqueries, les sottes plaisanteries, les méchants bavardages me mettaient hors de moi. Il y en eut de dévoués et de discrets, mais peu. A les écouter, l'auteur était bon à enfermer, à doucher ; sa partition ressemblait à un vaste désert, aride et dangereux ; on s'y perdait, on s'y tuait à y chercher quoi que ce fût de propre ou de raisonnable. Or, cette partition, je la connaissais et voici comment : J'avais alors beaucoup de mal à gagner ma vie et celle des miens et, pour tâcher d'équilibrer mon mince budget,

j'occupais, chez l'éditeur du *Roi d'Ys*, la fonction modeste et déplorablement rétribuée de correcteur d'épreuves. Là, je vis de bien étranges choses et de bien curieuses gens. Tous les jours, de quatre à six heures, c'était, dans le petit entresol où tant d'affaires diverses et charmantes se sont conclues, un défilé interminable de compositeurs sans livret, de poètes sans musique, de directeurs sans troupe, de chanteurs sans emploi, de chanteuses sans situation, de personnes désœuvrées, aimables et heureuses de se rencontrer avec des artistes, des hommes de lettres, des producteurs sérieux, célèbres et cotés. Un jeune membre de l'Institut, à l'aurore de sa gloire, y avait un confortable cabinet où il venait régulièrement, où il donnait ses auditions, où, s'accompagnant délicieusement au piano, il fredonnait de sa voix menue, agile, prenante et caressante ses dernières mélodies, où il régnait en despote joyeux, gamin, bon garçon, blagueur, farceur, raconteur passionné d'histoires folles, désopilantes et salées. Un soir, le patron me dit, en me remettant un manuscrit volumineux et un gros paquet de papiers nouvellement imprimés : « Tenez, emportez ça. C'est pressé. » J'avais entre les

mains *Le Roi d'Ys*. Rentré chez moi, vite, je me mis à lire avidement la partition, car j'admirais depuis longtemps Edouard Lalo, et je fus émerveillé. Quand j'eus achevé ma chasse aux fautes, je restituai à l'éditeur le précieux dépôt en le félicitant de posséder une telle œuvre, dont le succès ne me paraissait pas douteux, et en le remerciant de m'avoir permis de l'aimer l'un des premiers. Il me regarda et, un peu méprisant, un peu vexé, un peu souriant et très autoritaire, il me jeta ces simples mots : « Ah ça ! vous ne changerez donc jamais ! »

Et, en effet, comme il le craignait, je n'ai pas changé. Je reste avec les mêmes enthousiasmes pour ce qui me plaît, les mêmes dégoûts pour ce qui me répugne. Et j'espère n'être pas seul de mon espèce. Je crois bien d'ailleurs que les difficultés rencontrées sur sa route par *Le Roi d'Ys* impressionnèrent favorablement le public de la répétition générale. — Il y a et il y aura toujours de braves gens. — Le « four », annoncé à son de trompe aux quatre coins de Paris, ne se produisit pas. A la stupeur irritée des faux prophètes, l'auditoire, visiblement décidé à venger Lalo de l'indigne manière dont *Namouna* avait été

accueillie six ans auparavant et conquis, dès le début de l'héroïque et tendre ouverture, ne cessa d'applaudir l'œuvre et d'acclamer l'auteur. Ce fut une superbe et réconfortante journée, dont se réjouirent et se réjouissent encore ceux qui ont pour la musique le culte désintéressé qu'elle mérite. Cent cinquante-trois représentations suivirent, puis le silence se fit. Il eût été bon qu'on le rompît à l'Opéra, en loyale réparation des offenses supportées là jadis par un noble artiste, en déférent hommage dû à une belle œuvre qui honore l'école française. Cette œuvre, point tapageuse sans doute, comme celles que l'on confectionne habituellement dans l'unique but de remplir l'énorme salle, mais large et haute, nécessitant de vastes décors et une grande mise en scène, convient au cadre de notre Académie nationale, dont elle varierait heureusement le répertoire étroit. Pour la seconde fois, le sort a voulu qu'elle n'y entrât pas, et qu'elle trouvât à l'Opéra-Comique affectueuse hospitalité. Par la coïncidence du désastre de *L'Africaine*, il a cruellement montré l'étendue de la faute commise, en a malicieusement doublé l'importance.

Le Roi d'Ys n'a point vieilli. Évidemment,

de récents poèmes, logiques, éloquents, robustes, nouveaux de forme, ébranlent un peu la solidité de son livret, sommaire, bâti tout en façade et qui date. Mais la partition n'a rien perdu de sa jeunesse, de sa fraîcheur, de sa grâce, de sa vivacité ni de son éclat. Elle ne sacrifie au pittoresque que juste ce qu'il faut pour obtenir la couleur bretonne qui convient et, d'un bout à l'autre, elle reste expressive et musicale. Elle a d'autant plus de mérite à cela qu'elle s'éloigne assez sensiblement du drame lyrique, si riche en ressources symphoniques et polyphoniques, et adopte presque sans restriction celui de l'opéra. Mon Dieu, oui, *Le Roi d'Ys* est un opéra, un véritable opéra, et, en le considérant comme tel, il ne faut pas oublier qu'il a trente ans d'âge. Quand Édouard Lalo l'écrivit, la révolution wagnérienne n'était point achevée. J'admets très bien que, de la meilleure foi du monde, un compositeur ait pu, à ce moment-là, ne pas prévoir ses conséquences, ait hésité à prendre une route mal connue, périlleuse, et soit demeuré fidèle aux adorations de sa vie commençante. Ce que j'admire dans *Le Roi d'Ys*, c'est précisément sa sincérité. On sent, en l'écoutant, que les quatuors classiques, dont l'auteur fut longtemps,

vous le savez, l'interprète, ont fait de Lalo le disciple fervent de Mozart et de Beethoven. *Don Juan* et *Fidelio* ne sont-ils pas des opéras, eux aussi, des opéras immortels et magnifiques, devant lesquels s'agenouilleront éternellement les artistes ? *Le Roi d'Ys* est donc un opéra, mais un opéra de bonne famille, de naissance illustre, dont les morceaux regorgent d'idées mélodiques superbement présentées et développées, dont l'orchestre a une souplesse, une limpidité, une liberté d'allures, une vigueur remarquables. Des thèmes, prêtant aux personnages de la pièce la signification qui leur manque dans le scénario, sont rappelés çà et là avec autant de discrétion que d'ingéniosité. Ces thèmes, charmants ou violents, ont un caractère de réelle modernité. Édouard Lalo ne reculait pas. Loin de là, il avançait, et mille fois mieux que la plupart de ses confrères, en étant simplement et honnêtement de son époque. *Le Roi d'Ys*, fin, distingué et fier, a beau rester un opéra, un véritable opéra, il n'en marque pas moins le passage d'un état de choses à un autre. Avec *Samson et Dalila* et *Sigurd*, qui sont exactement de la même période transitive, il témoigne du noble désir qu'ont eu trois hommes

de secouer ici le joug des Rossini et des Meyerbeer, de ramener la musique au théâtre. A ce titre, et sa valeur mise à part, il a une importance quasi historique qui lui donnait droit de cité à notre Académie nationale et obligeait en quelque sorte le directeur de cette institution à l'accueillir dignement. Mais a-t-on pensé à tout cela ? Le mal est fait et il serait inutile d'en reparler. Je me bornerai à indiquer un moyen de le réparer en une certaine mesure, et de réunir, sur l'affiche où aurait dû être *Le Roi d'Ys*, les noms d'Édouard Lalo, de MM. Ernest Reyer et Camille Saint-Saëns. Peut-être n'y songe-t-on pas davantage et suffit-il de le jeter dans la circulation pour qu'on s'en empare immédiatement. Je l'ai trouvé sans peine, je l'avoue. C'est de reprendre *Namouna*.

JEUNES ŒUVRES
ET
VIEUX CHEFS-D'ŒUVRE

La saison musicale s'est achevée dans une sorte de furieuse activité que ne laissait guère prévoir l'assez longue nonchalance des mois précédents, consacrés uniquement et pas toujours heureusement, on ne l'a point oublié, à des reprises plus ou moins opportunes, plus ou moins intéressantes. En effet, l'Opéra-Comique, pour varier nos plaisirs, a donné coup sur coup deux ouvrages nouveaux importants, très différents et librement choisis ; l'Opéra, pour remplir ses devoirs envers l'État, a exécuté une partition de Prix de Rome, officiellement imposée par l'Institut, et le Festival Lyrique, dirigé par M. Alfred Cortot et patronné par la Société des Grandes Auditions, pour nous permettre de brûler encore quelques cierges devant notre idole préférée, a joué, au théâtre du Château-d'Eau, *Le Crépuscule des Dieux* et *Tristan et Iseult*. Naturellement, Richard Wagner seul a eu le privilège d'attirer la foule. Mais si aucune des trois pièces inédites n'a obtenu ce qu'il est convenu d'ap-

peler un succès de public, l'une d'elles a provoqué tant d'étonnements, de discussions, d'enthousiasmes et de colères, a valu à l'auteur tant de chauds amis et tant d'acharnés adversaires, a, en somme, apporté à l'art dramatique tant d'éléments inattendus et curieux, que son retentissement a été considérable et que sa représentation a marqué une date dont il sera difficile de ne pas tenir compte, quand on écrira avec impartialité, sagesse et compétence l'histoire du mouvement des idées de ce temps. Je veux parler de *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy.

Voilà un compositeur d'originalité singulièrement frappante, de ténacité réellement admirable. Il a aujourd'hui quarante ans et, depuis qu'il s'est décidé à prendre la route où il marche à cette heure, rien ne l'a détourné de son but. Il a relativement peu produit, mais ce qu'il a fait, après avoir tâtonné un instant, après avoir rapidement cherché et trouvé sa voie, témoigne du talent le plus personnel, de l'entêtement le plus solide. De telles qualités, rares entre toutes, suffisent à mettre un homme hors de pair et c'est bien ainsi, quel que soit le sentiment d'extrême joie ou de vive irritation que l'on garde de sa musique, qu'il

convient de placer M. Debussy. Ses premiers essais datent de 1884, époque à laquelle l'Institut, sans méfiance, l'envoya, le diplôme de bon et studieux élève en poche, à la villa Médicis. On chercherait vainement d'ailleurs dans l'académique cantate de *L'Enfant prodigue*, dont le doux Guiraud, son maître, était si fier, la trace des tendances qui, à présent, ravissent les uns et scandalisent les autres. Une petite suite, des *Arabesques* pour piano, des mélodies vocales, parues à son retour, quoique jolies, n'ont pas davantage de signification très précise. Ce fut avec ses six *Ariettes* que, s'inspirant des vers de Paul Verlaine d'une façon qui allait être définitivement la sienne, se révéla brusquement l'auteur de *Pelléas et Mélisande*. Moins osées, cela n'est pas discutable, que sa dernière œuvre, elles lui ressemblent cependant par la fréquence des modulations, par l'audace des harmonies, par la douloureuse tristesse de l'expression, — seuls, *Les Chevaux de bois*, en dépit de leur conclusion mélancolique, sont d'une franche gaieté que M. Claude Debussy ne retrouvera sans doute jamais, — par la monotonie voulue de la déclamation, par l'absence de toute formule usitée, par ce je ne sais quoi de mysté-

rieux, de vague, de fluide, d'insaisissable et de troublant qui est devenu comme une sorte de marque de fabrique à laquelle on ne peut se tromper. Le goût de notre artiste pour l'exceptionnel, son exécration du convenu et du banal le conduisirent droit à Stéphane Mallarmé qui, alors, exerçait sur certains esprits une violente fascination. M. Debussy entreprit donc d'expliquer symphoniquement *L'Après-Midi d'un faune*. Besogne ardue, car cette églogue, dont je me garde bien de nier le charme spécial, issu d'ingénieux accouplements de syllabes, de subtiles associations de timbres, demeure très « hermétique », ainsi que l'on disait au court et déjà lointain moment de la poussée décadente. C'est un poème presque purement musical que celui de Mallarmé, et la tâche de M. Debussy consistait à le traduire en la langue instrumentale, à attraper au vol ses sonorités fuyantes et à les fixer sur du papier réglé. Le morceau est merveilleusement réussi. Dans un brouillard de songe bruissent les violons murmurants et les harpes légères, chantent les flûtes pastorales et les hautbois champêtres, se répondent les cors sylvestres. Féerie exquise, je vous assure, qu'égale en prodigieux raffinement *La Da-*

moiselle élue. Cette fois, ce fut par le préraphaélisme que se laissa séduire M. Claude Debussy. Il emprunta à Dante-Gabriel Rossetti son ange-femme qui, tenant trois lis à la main, ayant sept étoiles dans les cheveux, appelle, accoudée à la barrière d'or du ciel, un mystique amant, et pleure parce que celui-ci, resté homme sur la terre, ne lui répond pas. La grâce, ici, est à ce point excessive qu'elle touche à la fadeur et à la mollesse. Tant d'immatérialité étonne, agace et chagrine un peu ; avouons-le. La vie, qu'il faut adorer, même quand elle ne donne que souffrances, déceptions et peines, car elle est l'unique source de toute beauté, M. Debussy affecte de s'en éloigner, de s'en désintéresser, de s'en détacher. La craint-il, je l'ignore, mais j'ai peur pour lui qu'il ne la déteste. Dans le recueil de ses quatre *Proses de Rêve, de Grève, de Fleurs et de Soir*, qu'accompagnent de précieuses, ensorceleuses et souvent désolées musiques, il ne parle que de « frêles doigts frôlant les âmes », que de « Celle maintenant navrée », que de « larmes de vieux arbres », que de « lamentables gazons grêles », que du « bruit fou des pétales noirs de l'ennui tombant goutte à goutte sur la tête » ; il glorifie

les crépuscules et maudit le soleil, « tueur d'illusions, ce pain bénit des cœurs misérables... » Logiquement, M. Claude Debussy devait écrire *Les Nocturnes*, qui, vous vous en souvenez, sont si délicieux. Là, à l'aide d'un orchestre magique, il a prêté aux nuages traversant le ciel sombre les formes diverses créées par son imagination ; il a fait courir, danser les êtres chimériques par lui aperçus dans les poussières argentées scintillant sous la lune ; il a changé en sirènes mélodieuses l'écume blanche du flot mouvant. Logiquement aussi, il devait rythmer les scabreuses *Chansons de Bilitis*, de M. Pierre Louys. Il y mêla un parfum antique presque évaporé à des odeurs modernes très pénétrantes et parvint encore à nous griser de ses étranges et voluptueuses mixtures. Avec le quatuor, remarquable par sa libre et extraordinaire fantaisie, par la façon dont son thème principal est, du commencement à la fin, développé, ramené, disloqué, rapetissé, agrandi, avec les curieuses pièces baudelairiennes, publiées il y a déjà un certain temps, je crois, voilà, sauf erreur, tout ce que M. Debussy a composé avant de s'attaquer à *Pelléas et Mélisande*.

Si cette brève étude de ses travaux précé-

dents peut aider à s'orienter dans sa nouvelle partition, quelques-unes des idées qu'il a émises en ses articles de critique me semblent utiles à connaître pour ceux qui désirent ne pas s'y perdre. Je ne m'attarderai point à lui reprocher l'irrévérence dont il témoigne là continuellement. Chacun a le droit d'avoir telle opinion qui lui plaît et de l'exprimer à sa guise, quitte à se tromper ou à se ridiculiser. Il enrage de « trébucher sur du Mendelssohn dans le *Faust* de Schumann » ; il appelle la *Tétralogie* un « Bottin », ce qui est assez amusant, et se moque des « faisandés chefs-d'œuvre de Richard Wagner », ce qui est d'une impropriété de terme achevée et ce qui montre nettement la bizarre tournure de son esprit sans cesse réfractaire à l'énormité bien portante. Naturellement, Schubert le dégoûte : « C'est inoffensif, ces lieder, s'écrie-t-il, ça sent le fond de tiroir des douces vieilles filles de province... bouts de rubans fanés... fleurs à jamais desséchées... photographies décidément trépassées !... Seulement ça répète le même effet pendant d'interminables couplets et au troisième on se demande si on ne pourrait pas faire monter notre national Paul Delmet. » Plaisanterie médiocre et d'ailleurs

caduque. Mais voici qui est beaucoup plus intéressant, beaucoup plus significatif que le reste ; voici qui va éclairer d'une vive lumière la route sur laquelle nous nous plaisons à suivre M. Claude Debussy. Se dédoublant habilement pour les besoins de sa cause, celui-ci a créé un personnage, M. Croche, dont il se sert souvent et à qui il confie le soin de parler en son nom. Prêtons donc attentivement l'oreille à ce qu'il dit : « La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de nos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale*. A quoi bon votre art presque incompréhensible ? Ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort ?... Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... On vous salue d'épithètes somptueuses et vous n'êtes que malins ! quelque

chose entre le singe et le domestique. » Et, nous ouvrant encore son cœur, M. Debussy, dans une des pages suivantes, ajoute : « Je rêvais... Se formuler ?... Finir des œuvres ?... Autant de points d'interrogation posés par une enfantine vanité, besoin de se débarrasser à tout prix d'une idée avec laquelle on a trop vécu ; tout cela cachant mal la sotte manie de se croire supérieur aux autres. »

Sans doute M. Claude Debussy n'applique-t-il pas de manière absolument rigoureuse les théories que ces lignes laissent deviner, car, au demeurant, bien qu'il ne ressemble ni à un singe ni à un domestique, est-il donc le seul musicien qui soit dans ce cas-là ? Est-il donc le seul musicien qui, appréciant à leur juste valeur les « lois barbares » des traités, écoute la nature et l'interprète ? — il se formule admirablement et, très heureusement pour lui et pour nous, finit des œuvres. Du moins nous confirme-t-il là ce que ses compositions nous annonçaient. Je n'ai pas besoin de le féliciter de prendre conseil du vent qui passe, des eaux frissonnantes, des champs, des montagnes et des bois, — que n'interroge-t-il l'humanité entière ! — de chercher à secouer chaque jour davantage le joug bête des conventions et de

la routine, ni de le blâmer de prêcher l' « à quoi bon » de l'effort. Evidemment, il n'ignore rien de ce que je pense à cet égard. Je n'ai qu'un but ici, montrer tel qu'il est à ceux qui me lisent l'artiste dont je m'occupe à cette heure. Maintenant que nous le connaissons assez bien, son drame ne peut nullement nous étonner ni nous déconcerter.

Le livret de ce drame, logiquement encore, on en conviendra, M. Debussy devait le demander à M. Maurice Maeterlinck. Ayant depuis longtemps rendu à M. Catulle Mendès une *Chimène* inconsidérément acceptée jadis au début de sa carrière, — le voyez-vous aux prises avec le Cid ? — désirant garder intacte à la scène son individualité et ne voulant pas se passer de collaborateur, il n'éprouva, j'imagine, aucune hésitation avant d'aller frapper à la porte de l'auteur des *Aveugles* et de *L'Intruse*. L'idée de fatalité, de mort, sur laquelle sont bâties toutes les pièces de ce dernier, l'atmosphère de légende endeuillée qui les enveloppe comme d'un grand voile de crêpe, ce qu'il y a d'énigmatique, de lointain en elles, leurs personnages imprécis, pauvres rois, pauvres gens, pauvres hôtes de pays innomés que le destin conduit par la main dans la

brume de l'irréparable, les conversations résignées, naïves, douces ou graves de ces personnages passifs, infortunés, conviennent de la façon la plus exacte au tempérament de M. Claude Debussy. Un prince qui, égaré dans la forêt, y trouve une enfant pleurant la couronne effeuillée de son passé secret, l'emmène au château, l'épouse, la jette par son imprévoyance aux bras de son jeune frère, qui assassine celui-ci après avoir fait épier les amants par son petit garçon et sans être sûr qu'ils aient effectivement commis la faute, qui n'obtient pas de sa femme agonisante l'aveu de cette faute et reste seul avec son doute, son remords et son désespoir, tel est le héros de la douloureuse tragédie qui, jouée d'abord sans partition et sans succès au théâtre de l'Œuvre, il y a quelques années, vient de rencontrer de nouveau à l'Opéra-Comique — je ne saurais trop m'en indigner d'ailleurs — l'hostilité et la raillerie. M. Debussy en a conservé assez respectueusement la prose métaphorique, imagée et à répétitions, se contentant d'y pratiquer des coupures dont certaines, qui, on se le rappelle, l'ont brouillé avec M. Maeterlinck, sont incontestablement regrettables. C'est par l'accumulation des

symboles que celui-ci prétend rendre claire et nette sa pensée. Dès qu'on en supprime un, tout s'obscurcit et risque de s'écrouler. Des symboles, il y en a à chaque ligne dans *Pelléas et Mélisande,* ce qui nous laisse voir — une fois n'est pas coutume — M. Debussy compositeur et M. Debussy critique en fâcheux désaccord. Un drame récent nous valut, de la part de mon spirituel et éminent confrère, une sorte de déclaration de principes dont je n'ai point perdu le souvenir et que voici : « Ce drame se recommande de nombreux symboles et j'avoue ne pas comprendre ce besoin excessif de symboles. On semble avoir oublié que le plus beau c'est encore la musique... » Par bonheur, ce n'était qu'un mot de polémiste pressé et ardent. M. Claude Debussy est tombé lui-même dans la salutaire erreur qu'il reprochait aux autres et il faut nous en réjouir, car ses meilleures pages résultent directement de cette erreur. Il a associé aux continuels symboles de M. Maurice Maeterlinck des chants qui accroissent extraordinairement leur puissance évocatrice, mais qui, aussi, prennent à leur voisinage une étonnante force expressive. Ces chants, mêlés, soudés aux deux *leitmotive* qui reparaissent à chaque ins-

tant — on s'est grossièrement trompé en disant qu'il n'y avait pas de « thèmes conducteurs » dans la partition de *Pelléas et Mélisande* — il ne les a jamais confiés à la voix, les réservant de manière exclusive à l'orchestre, un orchestre souple, onduleux, délicat, étouffé et comme ouaté sur lequel se posent les paroles. La déclamation n'est ni lyrique, ni mélodique (ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait ni lyrisme ni mélodie dans l'ensemble) ; elle est conçue selon un système de notes répétées et de même durée que M. Debussy a fait sien et qui, par une espèce de « récit » traînant et berçant, augmente encore l'indécision des sujets qu'il affectionne. Grâce à cet orchestre aux mille teintes dégradées, aux mille reflets atténués, grâce à cette déclamation simplifiée, unifiée, les sensations ondoyantes de Golaud, l'inconscient justicier, de Pelléas et de Mélisande, les irresponsables criminels, sont miraculeusement décrites. Il n'y a rien de nous en ces âmes-là ; notre recul dans l'irréel est complet. Et les mers, les plages, les grottes, les jardins que nous montre, par des procédés d'enchanteur, M. Claude Debussy, ne nous sont pas davantage familiers. Il fallait qu'ils fussent ainsi et peu d'œuvres existent, j'en

réponds, où un musicien ait traduit avec une pareille fidélité, avec des qualités à ce point exceptionnelles, la pensée d'un poète. De ce que j'aime à reconnaître cela ici, à proclamer le grand mérite d'un artiste original entre tous, s'ensuit-il donc que mes préférences aillent à un tel théâtre ? Si je vous le disais, vous ne le croiriez pas. La vie seule, par le magnifique rayonnement de son immense lumière de vérité, m'attire et m'enthousiasme. Je n'ai foi qu'en elle ; je n'ai de félicité, de consolation, de réconfort, d'encouragement que par elle et, au sortir de la nuit où l'on nous mène trop souvent maintenant, j'éprouve un bonheur particulièrement vif à adorer le soleil, « tueur de mensonge, ce pain empoisonné des cœurs misérables ». Mais la manifestation que vient de tenter M. Debussy me ravit pour plus d'une raison. D'abord elle met celui-ci en plein jour ; elle apprend son nom, ses tendances, son talent à la foule ; elle ajoute un vaillant compositeur à ceux qui conduisent l'école française hors des sentiers battus. Et puis elle aide, comme d'autres qui l'ont précédée, à affranchir les sons. Quartes, quintes et octaves, fausses relations, successions d'accords prohibés, formant la base harmonique

de *Pelléas et Mélisande*, contribuent à promulguer des lois de liberté que je n'ai cessé de réclamer depuis que je tiens une plume. Enfin, marquant une phase importante de l'éternelle évolution des choses, elle pousse au tombeau les imitateurs patentés de Richard Wagner et leurs bâtardes productions. Place aux indépendants et aux créateurs! Peut-être l'œuvre de M. Claude Debussy, dérivant de façon directe du mouvement décadent, qui, en littérature et en peinture, a été stérile, arrive-t-elle un peu tard. L'impression de nouveauté qu'elle nous donne, dramatiquement et musicalement parlant, n'en est pas moins profonde. Pour ma part, je garde de la rencontre de Golaud et de Mélisande, de leur désunion, des scènes sur la terrasse, au bord de la fontaine et à la fenêtre, du dernier tableau, si poignant, si angoissant, de maint autre passage où ce qu'il y a de mystérieux dans l'amour, dans la jalousie, dans la mort est si curieusement exprimé, un souvenir heureux, que je ne cherche point à chasser. Je n'essaye pas davantage d'atténuer la sincérité de mon jugement. Il est regrettable que les spectateurs qui admirent et applaudissent sans comprendre ou qui sifflent et ricanent sans enten-

dre se croient dispensés d'user de la même bonne foi.

C'est *La Famille Jolicœur*, tirée d'un roman de M. Henri Cain et mise en musique par M. Arthur Coquard, qui a fait, à l'Opéra-Comique, les lendemains de *Pelléas et Mélisande*. On ne saurait imaginer pareil contraste. Il s'agit bien, cette fois encore, d'une enfant trouvée dans la forêt et causant le malheur de ceux qui l'aiment, mais, ici, l'action se passe dans le monde des saltimbanques d'aujourd'hui, et l'enfant en question, que convoitent à la fois l'hercule au coup de poing démolisseur et le clown aux hésitantes gentillesses de la troupe foraine, dédaigne ses camarades d'occasion, et accepte les offres d'un jeune chansonnier galant et flâneur. Plus de cavernes sépulcrales, d'océans crépusculaires, de parcs mélancoliques, de mornes palais, ni de princes douloureux. La place Daumesnil, le 14 juillet, avec tout un grouillement de population en fête, la tour Eiffel, les environs de Paris, des escarpes, des rôdeurs de barrière, des petits télégraphistes, des gardiens de la paix, des bicyclistes et des cuirassiers, voilà ce que M. Albert Carré,

subtil prestidigitateur et maître artiste, nous a montré, après nous avoir ouvert le royaume de la féerie. Cette pauvre *Famille Jolicœur* avait, au cours de ses longues et laborieuses répétitions, subi tant d'infortunes, rendues publiques, hélas! par les inévitables et déplorables indiscrétions de coulisses, avait été tellement décriée, avant de pouvoir nous raconter ses aventures, qu'il y a eu comme une sorte de surprise quand on s'est aperçu que, en fin de compte, elle ne méritait nullement le mépris général. Que les personnages de la pièce soient inconsistants et caractérisés d'insuffisante façon, ce qui est un défaut particulièrement grave pour un drame de vie moderne ; que cette pièce, de péripéties prévues et de sentimentalité facile, semble venir un peu trop en droite ligne de l'Ambigu, cela ne me paraît pas contestable. Mais y a-t-il donc là de quoi indigner et scandaliser les gens dits de théâtre ? M. Coquard a voulu leur plaire et ceux-ci l'en ont remercié fort mal. Sa partition n'aurait point dû les effaroucher davantage. Si elle n'a pas, dans les scènes de mouvement et de farce, la verve parodique ni l'entrain fou qu'il faudrait, elle est du moins, en son ensemble, très honnêtement construite. Des

mélodies sans grande originalité, sans vif éclat, mais développées, traitées d'assez habile manière, la traversent, témoignant de la tranquille sagesse et de l'application consciencieuse de l'auteur. A parler franc, je ne crois pas que de tels sujets conviennent au tempérament de celui-ci. M. Arthur Coquard est à la fois traditionnel et élégiaque. Les gaietés, les témérités l'effrayent. *La Famille Jolicœur*, contrairement à mille fâcheux pronostics, ne lui a cependant pas porté malheur et il reste timidement mais honorablement sur les positions qu'il avait conquises avec ses précédents ouvrages.

Un échec impossible à dissimuler, hélas ! c'est celui qu'*Orsola* a valu, sur les planches de l'Opéra à MM. P.-B. Gheusi, Paul et Lucien Hillemacher. Cet échec engagera-t-il l'Institut à protéger mieux qu'il ne le fait les artistes à qui il prétend dicter des lois et qui ont la faiblesse d'accepter sa tutelle ? Ce n'est pas probable. Voici M. Paul Hillemacher qui, âgé maintenant de cinquante ans, a remporté le Prix de Rome en 1876 ; voici son frère Lucien qui, plus jeune, est parti pour la villa Médicis en 1880. Que de temps écoulé déjà et perdu !

L'Académie, en les couronnant solennellement, en leur décernant un titre officiel et illusoire, leur a laissé espérer une représentation qu'ils ont dû attendre jusqu'à ce jour. N'est-ce pas stupide et monstrueux ? Si on les avait joués au commencement de leur carrière, cela leur aurait été utile. Quel profit moral et matériel voulez-vous qu'ils tirent d'un début effectué de la sorte ? Comment ne seraient-ils pas découragés, déroutés à présent ? Depuis leurs succès d'école, ils ont bien produit, outre *Loreley*, qui a triomphé en 1882 au Concours du Conseil municipal, *Saint-Mégrin* et *Le Drac*, mais aucun théâtre de Paris n'a accueilli ces pièces qui ont émigré à Bruxelles et à Carlsruhe et n'en sont pas revenues. Enfin leur tour arrive. Tous deux lauréats, désignés au ministre par la lente et vénérable compagnie, ils ont droit à une commande de l'Etat et à un livret de M. Gheusi. Ils exécutent la commande et prennent le livret et ils reculent au lieu d'avancer, et l'Opéra ajoute une mauvaise soirée à la liste déjà longue de ses désastres.

MM. Paul et Lucien Hillemacher sont cependant d'impeccables musiciens. Décidés à ne jamais être l'un pour l'autre des rivaux, à s'entr'aider sans cesse affectueusement, ils

s'associèrent, dès qu'ils eurent achevé leurs études, en une étroite et continuelle collaboration. On se demande souvent comment ils travaillent. Le premier se charge-t-il de la composition, le second de l'instrumentation ? Se partagent-ils également la besogne en mettant sur pied, chacun de son côté, un acte ou une partie d'œuvre ? Non pas. Voilà le procédé qu'ils ont adopté : Paul écrit à sa façon telle ou telle scène, tandis que Lucien interprète à sa manière le même passage. Ils choisissent ensuite, après discussion, après réflexion, ce qu'il y a de mieux dans l'apport de celui-ci et dans la trouvaille de celui-là et établissent alors, avec ces matériaux divers et de qualité supérieure, un texte définitif. Les de Goncourt, on le sait, on se le rappelle, s'y prenaient ainsi. Mais ce qui est bon pour un roman échafaudé d'avance solidement sur des notes, sur un plan, devient très périlleux pour un drame lyrique. J'admets que l'on arrête en commun la forme des *leitmotive*, que l'on détermine le rôle qu'ils doivent avoir dans la partition. Je doute que l'on puisse raccorder heureusement les débris de ces *leitmotive*, cassés, disloqués, émiettés en des développements contradictoires, et j'ajoute que, y arri-

verait-on, grâce à un miraculeux talent de mosaïste, la spontanéité, chose du monde la plus précieuse au théâtre, disparaîtrait fatalement d'une œuvre bâtie de la sorte. C'est à cela, évidemment, qu'il faut attribuer ce qu'il y a de froid, de morne et de gris dans la musique de MM. Hillemacher. Rien n'y est laissé au hasard charmant de l'inspiration individuelle, rien n'y témoigne d'une personnalité accusée, rien n'y déplaît, mais rien n'y émeut. C'est irréprochable et maussade.

Le poème d'*Orsola* leur convenait fort mal. M. P.-B. Gheusi y a entassé, sans en négliger une seule, toutes les « situations » des vieux mélos défunts, des vieux opéras enterrés. Il y a soixante-dix ans, un Halévy, un Meyerbeer s'en seraient délectés. Actuellement, aucun compositeur, ayant ses coudées franches, ne s'en contenterait. Ce poème offre le type achevé de la pièce bien faite qui n'est plus à faire. Pas un spectateur qui ne s'en soit rendu compte, et je m'en réjouirais sincèrement, comme d'une salutaire expérience, si les frais de cette expérience n'avaient été payés par MM. Paul et Lucien Hillemacher. L'action, rapide, brutale, violemment et dangereusement extérieure, obligeait ceux-ci à une espèce

d'enluminure grossière et sommaire. Ils ont donc essayé d'une polyphonie décorative dont l'effet est déplorable. Le chant, les paroles sont constamment couverts, submergés par une symphonie bruyante et trouble où hurlent, en se heurtant, en se brisant, les thèmes conducteurs. Ni mots, ni mélodies jamais ne sortent de ce fleuve épais, lourd et décoloré, roulant constamment son flot de notes et de syllabes. On comprend que l'auditeur éprouve vite une extrême fatigue. Il cherche une idée à travers le fracas de l'orchestre et ne la trouve pas. Déçu, désolé, il s'en va et ne reparaît point. Que de talent dépensé pourtant dans cette partition d'espérance et de chagrin à laquelle on souhaitait, avant de la connaître, si grand succès, si longue vie !...

Il n'y a que *Le Crépuscule des Dieux* et *Tristan* qui, je le répète, aient complètement réussi en cette fin de saison. Grâce à Richard Wagner, le plébéien et toujours vide Château-d'Eau est devenu, durant un mois, le théâtre le plus aristocratique, le plus fréquenté et aussi le restaurant le plus élégant, le plus couru de Paris. Car non seulement on y entendait de sublimes musiques, mais on y absorbait de substantielles

nourritures. Chaque soir, à sept heures et demie, ce miracle s'accomplissait : la salle pleine, pas une place inoccupée, pas un retardataire. Et comme il fallait bien dîner, d'une façon ou de l'autre, on se précipitait, après le premier acte, au foyer, où un repas réconfortant attendait les abonnés. Honneur à M. Cortot, qui a obligé notre public à l'exactitude — ce n'est pas sa moindre prouesse — et à qui nous sommes redevables de très intéressantes représentations !

Ces représentations, dont quelques-unes furent particulièrement remarquables et brillantes, lui ont fourni l'occasion de se révéler comme un *capellmeister* excellent. Au piano, on se le rappelle, il semblait déjà jouer de l'orchestre. Sous ses doigts, le clavier prenait les mille colorations des cuivres, des cordes et des bois. Le bâton à la main, dirigeant une troupe instrumentale réunie en hâte, sachant la discipliner, obtenir d'elle précision, justesse et nuances, il nous a montré qu'il possédait le don du commandement, sans lequel il n'est pas de bon « chef » possible. Sa jeunesse ardente et audacieuse, la force tranquille et superbe de M. Hans Richter, la vive et robuste

intelligence de M. Félix Mottl ont prêté aux exécutions un éclat peu ordinaire. Certains chanteurs parurent là dépaysés — je n'insiste pas sur l'insuffisance des décors — et faillirent compromettre le succès de l'entreprise. Mais M. Van Dyck fut un admirable Tristan et, après Mme Félia Litvinne, dont la voix d'or et de diamant sonna en merveilleuses fanfares, Mme Marie Brema interpréta le rôle de Brunehilde. J'en garde une émotion profonde. Elle a été toute la douleur et toute la joie, tout l'enthousiasme et tout le désespoir, toute la passion débordante et magnifique du drame wagnérien. Elle a été réellement, dans ces heures saintes et inoubliables, l'éternelle humanité traversant les siècles et régénérant le monde. Elle a été l'art vivant et vrai. Jamais encore la formidable puissance, la sereine noblesse, la prodigieuse splendeur, la majesté auguste du *Crépuscule des Dieux* ne s'étaient manifestées, affirmées avec une telle évidence. Sans doute sont-ils coupables ceux qui empruntent quoi que ce soit à de pareilles œuvres. Sans doute aussi ceux qui en nient, à l'époque où nous sommes, la grandeur colossale et la saine vigueur témoignent-ils d'un singulier aveuglement.

Notes et Souvenirs

NOTES ET SOUVENIRS

« HULDA » DE CÉSAR FRANCK

Monte-Carlo, 4 mars 1894 [1].

Au début, deux accords longuement et lugubrement mineurs, frappés par tout l'orchestre, annoncent la sombre tragédie. Comme un glas funèbre, en trois tons différents, ces accords tombent dans la symphonie préliminaire, sonnant l'appel de la Fatalité, tandis que, par le magique pouvoir des harmonies, un paysage de froide Norwège, où siffle l'aigre vent du nord, où s'abattent les lourdes tempêtes de neige, se dessine en des contours vagues.

C'est le soir. Hulda et sa mère attendent Hustawick, qui, avec ses fils, chasse sur la montagne. L'épouse et la fille, pleines de la

1. Depuis cette date éloignée, aucun théâtre de Paris n'a joué *Hulda*, aucun de nos directeurs de concert n'en a exécuté le moindre fragment. Il s'agit, dès lors, d'une œuvre complètement inconnue de notre public et de ceux qui s'honoreraient en la mettant à la scène.

tristesse qui descend du ciel, sont inquiètes. Il est une famille, rivale de la leur, dont la haine est terrible, et, lorsque la vengeance des Aslaks s'exercera, rien n'en pourra détourner le cours. Et voilà que, dans un superbe récit, le caractère indomptable et quasi satanique de Hulda commence à s'indiquer. Alors que les paroles restent sans éloquence et trop peu explicatives, la musique s'élargit, se précise, préparant le drame. Mais la mère veut prier, et, de son âme simple, s'élève une mélodie de sévère religiosité qui, se développant sur des traits chromatiques de l'orchestre, inséparables des événements futurs, prend bientôt, clamée aussi par la fille, une allure de sauvage invocation à quelque dieu maudit, dispensateur de deuils et de haines.

En une délicieuse modulation, un chant a glissé sur la mer. C'est le refrain, frais et léger, des matelots, qui, par l'alternance du majeur et du mineur, apporte une mélancolie en même temps qu'une joie et un espoir.

Maintenant, de stridentes sonneries de trompettes vibrent au loin, et le cri féroce des Aslaks, meurtriers d'Hustawick et de ses fils, retentit dans une formidable vociférération victorieuse. Tandis que les cuivres de l'orchestre

crachent des notes de sang et de carnage, les ténors et les basses hurlent, au-dessus des lignes, le bonheur barbare des tueries héroïques, et, quand Gudleik ordonne à Hulda de le suivre en son palais, celle-ci, prenant la nature à témoin et invoquant encore les esprits malfaisants, du fond de son cœur fatal à tous les hommes, sur le chromatisme symbolique des instruments, profère l'inflexible anathème qui appellera sur la race des Aslaks la ruine et la mort.

Le jour du mariage de Hulda et de Gudleik, par l'attrait infernal de la vierge ennemie, est déjà commencée la désorganisation de la famille. Au murmure charmant d'un gracieux *lied* de jeunes femmes, cousant de blanches fourrures d'hermines, succède l'effrayant tumulte des querelles nées de la rivalité des quatre frères. Leur mère, Gudrun, leur impose silence dans le plus haut et le plus noble langage musical. Mais Hulda connaît aussi les douleurs du cruel amour qu'elle sème autour d'elle. Dans un monologue de farouche expression elle dit sa rude tendresse pour le chevalier Eiolf, et, comme un grand oiseau sombre, sa plainte de brûlant désespoir monte, dominant toute la scène nuptiale, qui se déve-

loppe en des chants de garçons et de fillettes pour aboutir au jeu des épées, vigoureuse page symphonique et chorale où les rythmes martelés s'entre-choquent curieusement.

A ce combat simulé prennent part Gudleik et Eiolf. Hulda leur rappelle que le prix du tournoi sera donné de sa main. Alors, sous la puissance magique du regard pervers, la lutte s'engage entre les deux hommes, véritable cette fois, acharnée et mortelle, car Gudleik expire bientôt, frappé par Eiolf, et les voix, avec l'orchestre, prononcent l'oraison funèbre de l'époux, après que l'épouse a jeté au meurtrier des siens, l'adieu triomphant.

Au sommet d'une terrasse crénelée, dans des bruits lointains d'angélus, de pipeaux de bergers et de clochettes de troupeaux, tandis que le soir tombe lentement, Hulda rêve, et son dur cœur se fond sous la majesté auguste de la nature. Une adorable symphonie, de tranquillité divine, semble venir du ciel comme un pardon consolateur et encadre un tableau d'amour de poésie sereine et splendide. Il n'est dans toute la musique dramatique rien de plus réellement admirable, de plus simplement beau que cet acte, d'une idéale pureté d'inspiration. Au mystère de l'heure chérie,

en l'enveloppement des harmonies pastorales, Hulda évoque les monts silencieux, les glaciers scintillants, les lacs baignés de brume. Elle appelle Eiolf, et voici les amants, réunis dans ce merveilleux décor d'affection et d'oubli, décidant de partir ensemble et de fuir loin des pays de souffrance, de haine et de remords.

Mais Eiolf est coupable, étant fiancé depuis longtemps à la douce et blonde Swanhilde, qui se meurt de cet abandon. Dans une fête nocturne au vaste parc royal, un ballet allégorique est dansé devant la cour : il représente la lutte de l'Hiver et du Printemps. La marche avec chœurs qui le précède, les différents morceaux du ballet lui-même sont d'une originalité, d'une fantaisie pittoresque étonnantes. Le triomphe du Printemps, préparant la fin du drame, y est exprimé avec une ampleur inimaginable. Cette scène, tantôt voluptueuse et langoureuse, tantôt vive et gaie, l'emporte encore sur la précédente et ne peut être opposée à aucune autre du même genre dans quelque œuvre que ce soit.

Alors que le jardin est devenu désert, Eiolf et Swanhilde se retrouvent, et Hulda, cachée derrière un arbre, se voit arracher par sa ri-

vale celui qu'elle croyait avoir conquis pour toujours et qui, grâce au renouveau des choses, s'est brusquement réveillé de son rêve d'hiver.

Les frères de Gudleik aideront à la vengeance. L'orchestre laisse deviner l'épilogue tragique en faisant sonner, comme un rappel de l'idée de la mort, les deux sinistres accords mineurs du prélude. Toute une joie champêtre s'y mêle : allégresses instrumentales et refrains de paysans, échos de la vie qui recommence. Sur une falaise dominant la mer, Hulda a placé les Aslaks en embuscade, car Eiolf va venir pour l'irrévocable renonciation. Dès que le mot fatal est prononcé, paraissent les trois justiciers qui, au nom de Gudleik, frappent le meurtrier de leur frère. Ils vont immoler aussi Hulda ; mais la tueuse d'hommes veut mourir de son plein gré, et, après avoir maudit une dernière fois la terre et évoqué les esprits diaboliques qui à chaque minute de son existence douloureuse furent ses funestes conseillers, après l'égorgement des Aslaks par les serviteurs d'Eiolf accourus, elle recule vers le gouffre et se précipite dans l'immensité purificatrice des flots.

Pris isolément, ce *libretto* nécessiterait de sérieuses réserves. Il n'a pas la saine âpreté de l'ouvrage de Bjœrnstjerne Bjœrnson dans lequel M. Charles Grandmongin l'a trouvé à l'état d'ébauche, et il est écrit en une langue incolore, peu suggestive, d'assez fâcheuse monotonie. Mais les regrets s'évanouissent devant un fait indéniable : c'est que, malgré son allure vieux jeu, ses défauts évidents, il a donné la vie à une partition de magnificence souveraine.

Dans la musique de *Hulda*, comme dans les compositions antérieures du maître, le génie de César Franck rayonne ainsi qu'un éblouissant soleil, annonciateur de créations nouvelles et de victoires prochaines. Par sa forme, d'apparence classique en l'emploi fréquent des chœurs et des ensembles, il se pourrait que ce hautain drame lyrique déconcertât l'intransigeance distinguée de quelques ignorants. La ligne orchestrale ne se développe point en retours de thèmes, en combinaisons ni enchevêtrements de motifs ; mais, dans l'union intime des voix et des instruments, le moindre dessin sert de commentaire utile, le trait le plus effacé ajoute sa signification symphonique à l'effet de la parole, et les harmonies

sont toujours d'une extraordinaire richesse descriptive, tandis que le chant, expressif et clair, par la seule force de l'inspiration, atteint à la sublimité prodigieuse dont l'auteur des *Béatitudes* était coutumier.

Commencée le 25 novembre 1879 et terminée le 18 septembre 1882, *Hulda* a attendu près de douze ans l'heure de sa représentation. Aujourd'hui que César Franck est mort, on commence à le jouer, et les couronnes qu'on oublia de jeter sur l'humble tombe qui fut la sienne s'amoncellent déjà autour de l'œuvre splendide qui, éternellement, lui survivra. De cette salle ruisselante de dorure et de luxe, somptueuse église du dieu Million, où le drame dédaigné rencontra la première hospitalité et le premier succès, où, par l'entrebâillement des portes, entre deux accords austères, nous arrive, mêlé aux appels brefs des croupiers, aux paroles étouffées des joueurs, le bruit, ici, liturgique, de l'argent, mon esprit se plaît à évoquer l'image de l'homme de tendresse naïve, de pauvreté bonne et simple que j'ai connu, et, au milieu des pensées singulières qui me viennent de ce contraste, je salue de toute mon admiration fervente, de tout mon souvenir ému la fière et noble figure de celui qui,

par la suprême puissance de la foi et du travail, vient de faire résonner, sous les voûtes du théâtre-temple de Monte-Carlo, l'hymne triomphal de la Musique et de l'Art.

LE « CYCLE BERLIOZ »

9 décembre 1894.

Le succès du « Cycle Berlioz », organisé par M. Colonne, est décidément immense, et j'en demeure tout frémissant de joie. Il faut voir, chaque dimanche, à la sortie du Châtelet, l'enthousiasme du public déborder sur la place et les figures de quelques « professionnels » jaunir dans la fureur des débinages.

Mon Dieu, oui, il y en a encore un petit nombre persistant à trouver « ça » mal écrit et pas musical. « Ça », c'est *Roméo* et le *Requiem* qui, seuls jusqu'à présent, ont été exécutés dans ces belles fêtes. Gare aux autres œuvres annoncées et qui vont suivre ! Je me rappelle avoir entendu jadis à l'époque où je me préparais au Prix de Rome, cet adorable chœur de *La Mort d'Ophélie*, si touchant et si douloureux. J'étais avec un de mes camarades de classe qui, profitant mieux que moi des bienfaits de l'éducation, trouvait « ça », lui aussi, mal écrit et pas musical. Me regardant applaudir et ne me cachant pas son indignation, il me jeta cette phrase de sage élève rageur et de riste raté précoce : « Eh bien ! essaye un peu

de leur en coller un pareil à ton concours : ce que tu te feras retoquer !... » Inutile de dire que, malgré mes efforts, je ne parvins pas « à leur en coller un pareil » et que je fus admis à l'unanimité.

C'est du même sentiment, traduit d'ailleurs d'une façon moins familière, que s'inspira M. le vicomte Delaborde dans l'éloge très juste de Gounod, solennellement prononcé à l'une des dernières séances de l'Institut, éloge qui eût contenté tout le monde si l'orateur, à propos d'une « millième » prochaine, n'avait parlé de *La Damnation de Faust* en termes malheureux et offensants.

Il faut cependant en prendre son parti. Hector Berlioz fut le plus grand, le plus génial des compositeurs français, cela — permettez que j'y insiste — parce qu'il ne resta pas uniquement, spécialement musicien. C'est l'éternelle querelle, la lutte incessante du métier contre l'art, du scribe contre le poète, de l'ouvrier contre le créateur. Certains « confrères » ne pardonnent point encore à Berlioz d'avoir élargi le domaine des sons, d'avoir emprunté à la littérature, à la peinture, à l'architecture des éléments nouveaux d'expression, d'avoir secoué le joug pesant des règles arbi-

traires et promulgué les saintes lois de liberté, d'avoir ouvert à la jeunesse la route des renaissances, des espérances et des magnificences. Pauvres petits vieux, impuissants et jaloux, combien vous devez souffrir de vivre sans admirations ni allégresses, de distiller dans l'ombre votre venin et votre fiel et de vous apercevoir qu'en fin de compte, vos cris, vos hurlements de colère et de haine, ajoutant un éclat superbe aux fanfares triomphales, honorent et glorifient ceux qui en sont l'objet. Je vous plains, car votre maladie est inguérissable : vous ne valez même pas les simples auditeurs, les bons bourgeois de nos concerts, qui, acclamant aujourd'hui le maître qu'ils sifflaient hier, s'humilient devant lui et lui demandent pardon des erreurs et des injures passées.

LA MILLIÈME DE « FAUST »

14 décembre 1894.

Il faut toujours accepter avec une grande joie sincère la victoire définitive d'un ouvrage de progrès, de foi, de jeunesse et de nouveauté qui, insoucieux des formules et des conventions établies, déconcertant au début le public et la critique, incompris d'abord des foules et des élites, s'impose peu à peu à l'admiration, gagne lentement le succès et résiste, sans en être atteint dans sa robustesse, à l'épreuve dangereuse des suprêmes apothéoses.

L'histoire des premières représentations du *Faust* de Gounod est trop connue pour que je veuille en rappeler les beautés. Nul n'ignore que cette partition fut jugée obscure, antimélodique, point musicale, barbare en ses harmonies, pas française, par les gardiens, éternellement pareils, d'un art immobile, morne, hors la vie, et que la soirée du 16 mars 1859 s'acheva, au Théâtre-Lyrique de Carvalho, de la façon la plus glaciale et la plus désespérante.

Ce qui causa jadis l'impopularité de *Faust*

et ce qui, dans la suite, en assura le pouvoir durable, ce fut moins l'esprit révolutionnaire de l'œuvre, nié d'ailleurs avec beaucoup de raison par Gounod lui-même, que l'expression imprévue du sentiment amoureux, traduit en la plupart de ses scènes de façon si particulière, si personnelle, si originale.

Oui, vraiment, et c'est là son meilleur titre de gloire, Gounod inventa dans *Faust* et ne cessa d'utiliser dans ses autres opéras un langage de tendresse d'une pénétration infinie et d'une exquisité délicieuse, langage qui devait paraître bien subtil à l'époque où il se fit entendre et dont on ne se déshabitua pas facilement après l'avoir adopté, car, en art, rien ne passe plus vite à l'état de cliché indestructible que l'assemblage devenu familier des termes passionnels. Les mélodies d'amour de Gounod n'abolirent qu'au bout de longues années les doux chants précédents qui, pour les premiers spectateurs de *Faust*, étaient seuls valables ; mais, ce travail achevé, elles s'installèrent si impérieusement dans l'habitude des intelligences que, même à l'heure actuelle, elles font encore loi. Consultez les ouvrages qui, en 1859, captaient la faveur des dilettantes et écoutez les voix s'élever dans

l'enveloppement instrumental de l'acte du jardin de *Faust*. Vous verrez combien il fallait être brave et audacieux pour oser unir la pureté simple de Mozart à la poésie troublante de Schumann au moment où triomphaient *La Fanchonnette* et *La Reine Topaze* et vous vous fortifierez dans cette certitude que Gounod fut, par excellence, le musicien de l'amour et des amoureux.

Ayant adopté *Faust* et son imprévu langage de tendresse, le public considéra avec d'autant plus de raison ce langage comme l'unique qui dût avoir cours, que ni Gounod, jamais, ni ses successeurs, de longtemps, ne lui en tinrent un autre. Gounod ne fut pas un créateur de types dissemblables, de figures diverses. Sauf l'amour, dont il fit sa religion, y mettant une sorte de mysticisme sensuel et ardent, il ne consentit à porter au théâtre aucune des grandes passions qui bouleversent le monde et il se recommença sans cesse, popularisant des couples et des couples d'amoureux, non pas en les différenciant, mais en leur donnant à tous une même âme : la sienne.

Et c'est ce qui rendait cette millième représentation si touchante et si impressionnante. Nous n'entendions pas seulement l'ouvrage

victorieux, mais bien l'œuvre tout entier de l'auteur. Dans Faust et Marguerite apparaissaient Roméo et Juliette, Mireille et Vincent, Philémon et Baucis, identiques amants dont on a peut-être tort de regretter la ressemblance musicale et que Gounod a semblé vouloir grandir en ne les individualisant pas et en leur faisant chanter un hymne pareil, mélodie symbolique des éternelles joies et des éternelles douleurs. Nous ne voyions pas seulement les interprètes, trop exceptionnels, hélas ! de cet ouvrage, mais, en les regardant, nous nous plaisions à évoquer le souvenir du vrai héros des tendres aventures auxquelles nous assistions, de celui dont le propre cœur bat et continuera longtemps de battre dans la poitrine des personnages que, sans souci des légendes ou des littératures originelles, il asservit à sa coutumière fantaisie d'amoureux. Et, dans notre libre reconnaissance pour tous ceux qui, à un degré quelconque de leurs forces, à une minute quelconque de leur vie, batail-lèrent afin d'élargir le domaine de l'intelligence, afin de créer à la pensée universelle des chemins nouveaux, nous avions la certitude de mieux honorer la mémoire du maître que certains thuriféraires qui, en opposant

l'opéra de Gounod et de M. Jules Barbier à *La Damnation de Faust* de Berlioz et de Gœthe, nous firent ressouvenir de nos préférences dans une occasion très inopportune.

Aussi, lorsque fut dévoilée, en la cérémonie terminale, la statue de M. Falguière nous montrant Gounod auréolé de gloire et tandis que résonnaient un peu bourgeoisement les accords de la cantate d'apothéose amicalement écrite par M. Ambroise Thomas, un cri d'enthousiasme retentit, proclamant le triomphe de la jeunesse, du progrès et de la foi. Le succès définitif de ce *Faust*, incompris jadis et applaudi maintenant, affirme l'impérieuse nécessité des renaissances d'art. Autant vaudrait essayer d'arrêter les années dans leur marche régulière que de tenter d'enrayer le naturel mouvement d'évolution des choses. Basse et vaine besogne que celle-là. Je me demande ce qu'en espèrent ceux qui s'attardent encore à s'y employer.

BENJAMIN GODARD

11 janvier 1895.

On m'annonce la mort de Benjamin Godard. Est-il fin plus triste, plus lamentable que celle-là ?

Musicien exceptionnellement doué, compositeur de race, producteur acharné, Godard s'éteint à quarante-cinq ans, vaincu par la vie, laissant l'énorme monceau d'œuvres que l'on connaît. Avec une activité prodigieuse, il s'attaqua à tous les genres : sans relâche, symphonies, suites d'orchestre, mélodies vocales et instrumentales, trios, sonates, quatuors, opéras, oratorios naissaient sous sa plume et ne lui apportaient, hélas ! que déceptions, que chagrins, que découragements. Car, en dépit d'admirables, d'héroïques efforts, malgré son talent, l'homme ne parvint jamais à réaliser les prédictions faites à l'enfant-prodige. Le jour où Godard s'en aperçut, il se sentit frappé d'autant plus affreusement que sa confiance en lui était restée jusqu'alors inébranlable. Et nous vîmes aussitôt le pauvre garçon s'étioler sous les coups du mauvais

sort et s'acheminer lentement mais sûrement vers la tombe.

Enfant-prodige, Benjamin Godard le fut dans toute l'acception, souvent si vaine et si douloureuse du mot. Il étudia d'abord le violon avec Vieuxtemps et, virtuose précoce, passa, encore gamin, plusieurs années à Francfort auprès de son maître. Revenu à Paris et entré au Conservatoire dans la classe de composition de Reber, il concourut sans succès pour le Prix de Rome. Sa notoriété date de 1878. Se rappelle-t-on le bruyant triomphe obtenu, aux concerts du Châtelet, par *Le Tasse*, que la ville de Paris venait de couronner ? Cette symphonie dramatique, bâtie sur le plan de *La Damnation de Faust*, contient d'ailleurs des pages remarquables et restera probablement comme le meilleur ouvrage de Godard. Des morceaux de piano, de chant, d'orchestre, d'une abondance incroyable, se répandirent alors de tous côtés, accompagnant des essais de plus longue haleine : *Pedro de Zalamea*, opéra-comique de style très disparate, représenté à Anvers ; *Jocelyn*, joué à Bruxelles et repris à Paris par M. Capoul, en 1888, au Château-d'Eau, opéra lamartinien en lequel ne s'affirmait

point encore un tempérament théâtral bien particulier ; *Dante*, commandé par M. Paravey pendant sa courte et extraordinaire direction de notre seconde scène lyrique, la moins ferme, la moins haute conception de Godard, certainement ; enfin la *Symphonie légendaire*, *Diane* et des pièces de musique de chambre d'une valeur fort inégale.

Avec des qualités indéniables, je le répète, Benjamin Godard eut le tort, qui lui fut fatal, de se tenir systématiquement à l'écart du mouvement moderne. Il se faisait une manière de point d'honneur d'ignorer complètement Wagner et il se vantait à chaque instant de n'avoir jamais ouvert une des partitions du souverain maître contemporain, témoignant là, il faut le reconnaître, d'un peu de faiblesse d'esprit et de beaucoup d'orgueil. L'évolution du drame lyrique s'accomplit donc sous ses yeux sans qu'il parût même s'en douter et je crois bien que Godard fut le seul de sa génération qui se confina dans une pareille tour d'ivoire. Cette sorte d'exil volontaire, ce refus de participer à aucune communion intellectuelle l'avaient rendu terriblement mélancolique. Toujours vêtu d'une longue et triste redingote noire, il passait dans la rue, raidis-

sant sa grande taille, portant haut la tête et dardant un regard dur et fixe, ainsi que certains jeunes prêtres angoissés, torturés. Sa démarche automatique, ses gestes saccadés, sa maigre silhouette, sa figure osseuse et ravagée, où poussait une barbe rare, ses cheveux drus, s'échappant du chapeau, faisaient se retourner les promeneurs, intéressés et inquiétés à la fois par ce singulier homme sombre.

Benjamin Godard ne renonçait point à la lutte lorsque la mort est venue le saisir à Cannes, où les médecins l'avaient envoyé. Il a pu terminer la composition de *La Vivandière*, mais, de ce dernier ouvrage, le premier acte seul est orchestré et ce fut en commençant l'instrumentation du second que la maladie le foudroya. Il se savait perdu et avait désigné M. Paul Vidal pour finir sa besogne, en cas de malheur... Voilà donc encore un musicien qui s'en va sans avoir obtenu ce qu'il souhaitait, sans avoir connu la joie ni même la tranquillité relative de l'existence. Dans ce terrible combat contre la vie, encore un vaincu qui tombe au moment peut-être où il allait vaincre. Certes, il y aurait énormément à reprendre dans l'œuvre de Godard qui n'est souvent ni assez choisi, ni assez réfléchi, ni

assez original. L'auteur du *Tasse* ne sera que trop vite oublié. Souvenons-nous aujourd'hui que, fidèle à son labeur quotidien, il mourut à la tâche après avoir constamment travaillé. Plein d'espérances au début de sa carrière, il a connu l'amertume horrible des rêves irréalisés, le secret chagrin des nobles projets écroulés. Cela vaut un grand salut et un grand regret.

1er avril 1895.

Tirant parti du succès momentané que *La Vivandière* rencontrera auprès du gros public, — car c'est au gros public que s'adresse spécialement la pièce que je viens de voir et la partition que je viens d'entendre, — les ennemis de la jeunesse et du progrès, qui ont eu le bon esprit d'enrégimenter Benjamin Godard dans leurs rangs, ne manqueront pas de s'écrier que le compositeur de *Pedro de Zalamea*, de *Jocelyn* et de *Dante* fut, bien décidément, un génie méconnu auquel il a fallu la mort pour obtenir enfin la célébrité.

Sans se départir du respect que l'on doit à un artiste si lamentablement disparu, sans essayer de se défendre de l'émotion et de l'étonnement que l'on ressent en face d'un ou-

vrage, vivant et d'aplomb au demeurant, écrit par le pauvre être sur le lit de souffrance où il rendit le dernier soupir, on peut trouver cette opinion contestable et hésiter à s'y associer.

On n'a du génie qu'à la condition de faire acte créateur en devançant son époque et en imposant aux foules ses volontés. Godard, s'immobilisant dans la complète ignorance du mouvement contemporain, s'asservissant à des idées surannées, désirant réussir trop vite, a hélas ! gâché les beaux dons qu'il tenait du destin. Des lettres fâcheuses, que l'on n'aurait pas dû publier, par égard pour sa mémoire, et dont certains extraits ont paru dans un journal du matin le jour même de la répétition générale de *La Vivandière*, nous le montrent s'oubliant jusqu'à appeler le plus grand musicien dramatique de tous les temps « ce bon M. Wagner », en sa rage jalouse de voir annoncée la prochaine représentation de *Lohengrin* qu'il se vantait de ne pas connaître et qui, du moins, lui eût appris le théâtre, s'il avait daigné y jeter les yeux.

La Vivandière, pour remettre les choses au point, est plutôt une pochade qu'une œuvre, au sens absolu du mot. Le poème de M. Henri

Cain, dans sa brièveté militaire, qui cependant consent aux morceaux d'opéra-comique traditionnels et languissants, esquisse des figures, des situations, sans s'attarder à rien approfondir. La guerre est ici jeu d'enfants qui ne tue et n'effraye personne et n'a d'autre but que de nous faire assister au médiocre spectacle de soldats mangeant la soupe, dansant la fricassée, chantant des hymnes patriotiques solennels ou des larifla, fla, fla, plus réjouis. L'humanité du drame reste à fleur de peau, et si les âmes sensibles se laissent aller à craindre un instant — oh ! un très petit instant — une catastrophe en laquelle on fusillerait Mlle Delna, superbe d'ailleurs et à qui je ne suis pas éloigné de penser que reviendra seule la gloire des fortes recettes, elles sont bientôt rassurées par le dénouement « heureux », nécessaire à la satisfaction des utiles et souverains publics du dimanche. Ce qui, en vérité, me paraît d'agrément supérieur dans cette pièce et dans cette partition de l'ordre artistique des *Dragons de Villars* ou de *La Fille du Régiment*, c'est la fantaisie pittoresque et même historique dont y témoignèrent à égal degré le librettiste et le musicien. Comment un agonisant a-t-il pu avec une aussi joyeuse insou-

ciance de son mal évoquer le souvenir des amusantes sonneries de nos anciennes marches populaires et allumer dans le reflet instrumental de son orchestre l'étincellement métallique des vieux appels de victoire jadis claironnés ? voilà ce qui nous étonne et nous émeut. Mais cela ne suffit pas à tirer de pair un ouvrage. On applaudira pendant un certain temps *La Vivandière*; on ne l'admirera jamais.

AMBROISE THOMAS

12 février 1896.

La caractéristique du musicien qui vient de s'éteindre, chargé d'années, entouré de l'universel respect, comblé des suprêmes faveurs de la fortune, fut l'honnêteté.

Honnête homme, honnête artisan des sons, Ambroise Thomas atteignit à l'immense célébrité, obtint les plus hautes distinctions officielles sans jamais se rabaisser dans l'intrigue, quêter le succès ou mendier la gloire. Il dut l'éclat de son nom, la vogue de quelques-unes de ses œuvres à sa grande et parfaite honnêteté. Je ne mets donc aucune ironie dans l'emploi de ce mot et j'entends qu'il soit pris ici en sa digne et noble acception.

Ambroise Thomas était le dernier représentant de la longue génération de producteurs rapides qui, pendant un demi-siècle, alimentèrent avec une fécondité infatigable et peut-être excessive nos théâtres lyriques. Jeté dans la vie militante au temps facile des Auber et des Adolphe Adam, le doux chantre de *Mignon*, qui n'était point un novateur, n'eut d'autre ambition que de suivre la route à lui indiquée par la mode. Avant de trouver dans *Les Années*

d'apprentissage de Wilhelm Meister le sujet d'un opéra-comique, Ambroise Thomas composa une quinzaine de partitions à peu près toutes tombées aujourd'hui dans l'oubli, mais qui, néanmoins, ne sont pas sans offrir à l'historien impartial du mouvement dramatique de ce siècle un curieux intérêt documentaire, car, paraphées d'une signature aussi importante, elles témoignent utilement de cette prestesse d'écriture, de cette volubilité de pensée, de cette insouciance du lendemain, qui, dans le domaine de la musique, restent les signes distinctifs de l'époque à laquelle appartiennent les premières œuvres de l'illustre mort.

Né à Metz en 1811, entré jeune au Conservatoire, Ambroise Thomas s'y montra de suite élève infiniment remarquable et y remporta tous les prix. Après le séjour réglementaire à la villa Médicis, il débuta à l'Opéra-Comique, en 1837, de la façon la plus heureuse, par un petit acte : *La Double Échelle*, qui fournit une carrière de près de deux cents représentations. Et, dès lors, ce fut de sa part une production incessante : *Le Perruquier de la Régence*, trois actes, en 1838 ; *La Gipsy*, deux actes, en 1839 ; *Le Panier fleuri*, un acte,

en 1839 ; *Carline*, trois actes, en 1840 ; *Le Comte de Carmagnola*, deux actes, en 1841 ; *Le Guerillero*, deux actes, en 1842 ; *Angélique et Médor*, un acte, en 1843 ; *Le Caïd*, trois actes, en 1849 ; *Le Songe d'une nuit d'été*, trois actes, en 1850 ; *Raymond*, trois actes, en 1851 ; *La Tonelli*, deux actes, en 1853 ; *La Cour de Célimène*, deux actes, en 1855 ; *Psyché*, trois actes, en 1857 ; *Le Carnaval de Venise*, trois actes, en 1857 (six actes en une seule année !). Mais, à l'exception du *Caïd*, que l'on revit de temps en temps sur l'affiche de notre seconde scène musicale, aucune de ces œuvres ne demeura au répertoire courant des théâtres où elles furent jouées, en dépit de la bienveillance avec laquelle le public d'autrefois les accueillit. Il est permis de croire qu'elles n'y rentreront jamais.

Après neuf ans de brusque silence, voici venir *Mignon*. Nul n'ignore qu'à son apparition, le 17 novembre 1866, cet ouvrage, acclamé depuis dans le monde entier, ne souleva pas l'enthousiasme, malgré le talent, le charme et l'attirance de son interprète, Mme Galli-Marié. Il fallut, l'année suivante, l'imposer au public international de l'Exposition universelle pour l'établir de façon inébranlable dans la con-

fiance des bourgeoisies européennes et transatlantiques. En 1868, *Hamlet* triomphait à l'Opéra sous les traits de M. Faure, digne partenaire de Mlle Nilsson, Ophélie première, consolidait la célébrité du successeur déjà ancien de Spontini à l'Institut et lui valait, le 9 juillet 1871, de remplacer Auber à la direction du Conservatoire.

Trois autres œuvres : *Gille et Gillotin* (1874), *Françoise de Rimini* (1882), *La Tempête* (1889), n'apportèrent à Ambroise Thomas que des désillusions qui le décidèrent à se retirer de la lutte. Ce à quoi il se résigna avec une grande dignité, assistant alors, renfermé dans un scepticisme un peu mélancolique, à l'évolution de l'Art, acceptant sans la moindre amertume la victoire des idées nouvelles, se cantonnant en sa retraite volontaire avec la belle honnêteté dont il fit preuve toute sa vie.

Avant d'être directeur du Conservatoire, Ambroise Thomas y professa longtemps la composition. Il fut ainsi le maître de la plupart des musiciens qui lui succédèrent au théâtre, et il faut dire que ceux-ci ont toujours témoigné au « doyen » une reconnaissance attendrie des leçons qu'il leur donna comme

de la liberté qu'il leur laissa de poursuivre leur carrière, sans y apporter, par sa puissante influence, la moindre entrave jalouse ou sotte ; ceci grâce à une conception malheureusement exceptionnelle de la fraternité. Mais cette déférence n'incita pas les élèves d'Ambroise Thomas à s'inspirer du style ou de la manière dont ils avaient sous les yeux les exemples directs. Leur bible, à ces jeunes débutants de jadis, ne fut ni *Mignon* ni *Hamlet*, mais plutôt *Faust* ou *Roméo et Juliette*. On a « fait du Gounod » et on en fait encore ; on n'a jamais fait, on ne fera jamais de l'Ambroise Thomas. C'est que le style et la manière de l'auteur du *Caïd* furent éminemment impersonnels et, par cela même, impossibles à imiter. C'est que si Ambroise Thomas, rival affectueux de Gounod, surpassa son ami lors de la distribution des « récompenses » officielles, il ne l'égala pas devant le grand public qui, avant tout, demande à ses artistes de lui ouvrir la porte de l'inexploré, de l'émouvoir par quelque sensation inconnue, de lui révéler, à travers le prisme magique de leurs œuvres, une âme audacieuse, volontaire, ingénument nouvelle. Ambroise Thomas, gardant, en la marche des années, le culte des tradi-

tions de son enfance, trouva là, sans doute, de fortes et intimes joies consolatrices. Le durable succès de *Mignon* aurait du reste suffi à auréoler de bonheur la fin du probe et droit vieillard.

Cependant, si Ambroise Thomas ne fut pas un réformateur, au sens combatif ou même sédentaire du mot, il est juste de reconnaître que certaines parties de ses derniers ouvrages sont empreintes d'une poésie parfois touchante et élégiaque, comme l'attestent quelques scènes, rares, il est vrai, de *Mignon*; parfois large et grandiose, ainsi qu'en témoignent les tableaux de l'Esplanade et de l'Oratoire d'*Hamlet* et l'acte de l'Enfer de *Françoise de Rimini*, qui, à l'un des festivals de l'Opéra, valait au vieux maître l'ovation magnifique à laquelle, raconte-t-on, il fut si sensible qu'il en est mort. Cette poésie n'existe pas seulement dans la trouvaille plus ou moins heureuse de la mélodie, dans la contexture plus ou moins élégante de la ligne du chant, elle circule aussi à l'orchestre, en colorant de manière assez particulière les timbres, en accouplant avec assez de charme les instruments.

On peut même dire que *Mignon* et *Hamlet*, ces deux œuvres écrites au début de la révo-

lution musicale, ont subi, au moins dans le sens que je viens d'indiquer, sinon de la façon qu'il eût fallu, l'influence de la poussée si formidable, si splendide, qui, en trente ans, bouleversa le théâtre, passionnant les foules, soulevant le monde sous un souffle ardent de vérité.

De la tribune où il présidait le jury des concours du Conservatoire, Ambroise Thomas, penchant sa blanche tête mélancolique, un peu rentrée dans les épaules et de profil anguleux, nous apparaissait chaque année, tel qu'un bel oiseau triste et philosophe. « Un aigle aux ailes coupées », avait dit de lui, jadis, quand il produisait encore, un de ses confrères, son ami, naturellement. Dans la rue, tout vêtu de noir, la figure cachée sous le collet relevé d'un paletot flottant, les cheveux enfouis en un large chapeau brossé à rebrousse-poil, il rasait les murailles, mâchant un cigare, ne reconnaissant personne, voulant passer inaperçu. Ce fut un simple et un timide. Lors de la millième de *Mignon*, il semblait très gêné d'avoir à revêtir devant tant de monde le grand cordon de la Légion d'honneur et parfaitement confus des acclamations qui l'obligeaient à

saluer le public. On verra se renouveler les apothéoses aux obsèques solennelles que Paris va lui faire, et l'Avenir, suprême dispensateur de la gloire, dira mieux que toutes les nécrologies quelle place est réservée à Ambroise Thomas dans l'histoire de l'Art. Quant à moi, après avoir résumé, en complète indépendance, la longue et digne carrière de celui qui fut notre doyen à nous autres, compositeurs français chantant à cette heure sur les libres routes du sol natal nos cantiques de foi en la vie nouvelle de la musique, je salue avec respect le vieux travailleur honnête, sincère dans son attachement très tendre et très aveugle aux choses de sa jeunesse, dont une œuvre au moins, jouée sur toutes les scènes du monde, y fit triompher un peu de notre pays. Que cette pensée, mes camarades, nous rende doux à la mémoire d'Ambroise Thomas et nous réunisse fraternellement, hors des querelles d'école ou d'âge, pour tresser en commun la couronne dont chaque corporation de producteurs a coutume, chez nous, d'orner la tombe d'un « ancien » qui a bien vécu.

LA RÉFORME DU CONSERVATOIRE

16 février 1896.

Ambroise Thomas est à peine mort, les discours d'apothéose n'ont pas encore été prononcés sur sa tombe, que la succession du vieux maître, au moins en ce qui regarde le Conservatoire, se trouve pour ainsi dire ouverte. L'empressement paraît un peu prématuré et j'aime à penser que l'impitoyable curiosité du public devance cette fois la hâte sans doute plus réservée des candidats.

Cependant, à ce propos, divers noms ont déjà été mis en avant qui provoquent des discussions, des étonnements, des approbations ou des colères, car, chose bien curieuse, tout ce qui touche à notre école nationale de musique a le don d'émouvoir, de passionner, de bouleverser profondément la foule parisienne. Proposez-lui donc, à cette foule, de s'engouffrer en plein mois de juillet dans une salle asphyxiante pour entendre une noble et belle œuvre d'art, applaudir un grand comédien ou un grand chanteur, et vous verrez jusqu'où peut aller son indifférence. Mais invitez-la, aux terribles jours caniculaires, à des exercices d'élèves du Conservatoire, souvent fort médiocres, et vous

constaterez avec quelle joie frémissante elle accourra, écoutera sans broncher des morceaux qui, exécutés par d'autres que par ces élèves, exciteraient sa juste fureur ou son légitime dédain.

L'intérêt si particulier que l'on porte au Conservatoire explique l'impatience avec laquelle on attend la nomination du nouveau directeur. Je n'ai pas à examiner les mérites de ceux qui se sont mis ou que l'on a mis sur les rangs pour occuper une place assez périlleuse et je ne veux point davantage me prononcer en faveur de telle ou telle combinaison dont on parle ouvertement ou à voix basse. Mais il me semble indispensable d'indiquer aussi brièvement que possible les réformes jugées nécessaires par les esprits impartiaux, réformes que l'on n'a jamais demandées bien sérieusement à Ambroise Thomas, tant était vive l'affection déférente de tous à son égard, réformes auxquelles son successeur devra consentir de bonne grâce, sous peine de voir péricliter et disparaître la Maison dont il aura la garde.

Ces réformes, on est d'accord aujourd'hui pour reconnaître qu'elles doivent porter de

préférence sur les études musicales. Chaque année, à propos des concours, les critiques éclatent des plus violentes pour ce qui a rapport au chant, à la déclamation lyrique, et se font des plus anodines en ce qui concerne la comédie, la tragédie, la déclamation dramatique. Il en faut immédiatement trouver la cause dans les idées préconçues que tout artiste, à de rares exceptions près, professe à l'égard de son art propre. Ambroise Thomas, musicien, fidèle, en son honnêteté stricte, à certaines traditions qu'il croyait excellentes, n'avait souci d'immobiliser que la musique, et, par indifférence pour le reste, laissait une liberté relative à ce qui, dans son Conservatoire, ne relevait pas directement du métier qu'il pratiquait. Corneille, Racine, Molière, ne gênant en aucune façon son esthétique de compositeur, continuèrent à avoir droit de cité dans les classes, tandis que Gluck, Mozart, Beethoven, Bach en étaient presque bannis. Le probe artisan des sons eût-il osé prendre parti pour ou contre Hugo comme il ne se fit pas faute, j'imagine, de prendre parti pour ou contre Berlioz ? De l'affirmation de ces idées préconçues qu'Ambroise Thomas ne pouvait malheureusement pas ne pas avoir, il est résulté ceci :

que, musicalement parlant, notre école s'est fermée peu à peu aux grands classiques, comme elle est demeurée close aux grands modernes.

Ce n'est plus tolérable.

Qu'Ambroise Thomas, qui assistait avec une profonde tristesse à l'évolution des choses, ait opposé sa prodigieuse force d'inertie à ce qu'il considérait comme un danger, rien n'est moins étonnant. Mais le nouveau directeur du Conservatoire ne saurait agir de même et il devra, pour régler le programme des études de chant, par exemple, se rendre un compte exact de l'importance de cette évolution.

Le drame, substitué à l'opéra, reprend, on le sait, avec les magnifiques moyens qui lui sont fournis par le progrès et la science, les traditions ancestrales, souveraines celles-là, que l'on n'aurait jamais dû oublier. A la belle, pure et vigoureuse déclamation lyrique qui était la vérité même, ont succédé les niaiseries d'un style nullement expressif qui sacrifiait l'art à l'imbécile orgueil des virtuoses devenus ainsi pour les pauvres auteurs, victimes de leur faiblesse et de leur désir du succès, de précieux collaborateurs, inventant chaque jour

des vocalises nouvelles qui restent comme la négation absolue de tout théâtre et de toute musique. Ces ouvrages de décadence, dont aucune scène, fût-elle de province ou de l'étranger, ne veut plus, on continuait hier encore à les faire apprendre aux élèves de notre Conservatoire. Cela sera demain impossible [1].

Certes, j'admets qu'il faut exercer les chanteurs à la gymnastique de la voix, mais j'estime que, dans cet ordre d'idées, les superbes vocalises de Bach ou de Hændel, si émouvantes, si humaines et toujours si musicales, ne seraient pas, pour ces jeunes gens, d'une inutile fréquentation. Elles affineraient leur goût au lieu de le pervertir, et la connaissance intime des chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Berlioz, de Schumann, de Wagner et de Franck, pour ne parler que de ce qu'il y a de plus haut et pour ne citer que les morts les plus illustres, achèverait assez bien leur éducation en les préparant à interpréter les partitions nouvelles, seul résultat qui justifie l'existence du Conserva-

1. Relisant ces notes anciennes, je me plais à féliciter M. Théodore Dubois d'avoir exclu un certain nombre des ouvrages en question du répertoire des concours.

toire. Que les chanteurs étudient donc non pas les petits maîtres des époques peu glorieuses, mais les grands classiques et les grands modernes devant lesquels, espérons-le, les portes de notre école nationale vont enfin s'ouvrir. Qu'ils les aiment et les admirent comme les aiment et les admirent ceux dont ils devront comprendre et traduire la pensée. Car rien n'est plus mal fondé que d'accuser de manquer de respect pour leurs ancêtres les compositeurs engagés dans un mouvement d'art qui est la conséquence précise des efforts réalisés jadis par ces ancêtres.

En disant un mot des jeunes compositeurs, je songe aux classes de composition du Conservatoire. Ce qui s'y fait est assez difficile à connaître, puisque, là, les concours ont lieu à huis clos. Cependant, j'ai suivi assidûment autrefois une de ces classes, celle de M. Massenet, et, sur ce point, mes souvenirs, qui me sont chers d'ailleurs, — ai-je besoin de l'affirmer ? — restent très nets. Je vois encore notre professeur, assis au piano, nous jouant, avec un éclectisme auquel je me plais à rendre hommage, des scènes classiques ou modernes ayant trait au travail apporté par nous et im-

provisant ensuite sa musique coutumière, aussitôt recueillie, sur le texte qu'il nous avait donné. Ah ! les intéressantes et inoubliables séances où nous pénétrions à la fois — peut-être trop profondément — le si curieux caractère du maître et les adresses secrètes de son métier ! Aussi, entrés en loge, écrivions-nous une cantate dont la « tenue » mélodique était excellente. Mais il ne fut jamais question entre nous de la symphonie et je crois qu'à ce sujet il y aurait une importante réforme à faire dans l'enseignement de la composition, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. La symphonie, autre patrimoine que nous ont légué nos ancêtres et qui doit fructifier entre nos mains, se mêle étroitement au drame moderne. Il faudrait en montrer aux élèves le mécanisme tonal, thématique et leur en rendre le maniement familier, puisque l'avenir de notre théâtre lyrique est dans l'union magnifiquement féconde des voix et de l'orchestre.

Quelques bons esprits se préoccupent aussi du maintien ou de la suppression du Prix de Rome.

Qu'une récompense soit annuellement ac-

cordée à un musicien, qu'une joie, qu'un espoir illuminent parfois le début d'une carrière, qu'un artiste reçoive une pension lui permettant de travailler pendant un certain temps à l'abri des hasards misérables de l'existence, ah ! Dieu, je n'aurai garde de trouver cela mauvais, et si la somme d'argent qui fait ainsi un heureux pouvait être doublée, triplée, je voudrais que l'on encourageât deux, trois compositeurs plutôt qu'un. Mais je ne saurais approuver l'envoi de ces jeunes gens dans un lieu de résidence obligatoire et surtout dans une école académique. Vous donnez un certificat d'études à un élève, et, à l'âge où sa personnalité doit naître, vous l'empêchez de produire librement l'œuvre d'adolescence qui décidera de sa vie. Vous lui imposez la vue des monuments de Rome sans savoir si l'âme de votre pensionnaire, qui n'est pas semblable à la vôtre et qui diffère de celle de ses camarades, ne sera pas plus émue devant les Alpes, la mer de Bretagne, les plaines neigeuses du Nord, une place de Madrid, une rue de New-York, un paysage de France ou même un coin de Paris que par les spectacles auxquels vous le condamnez. Combien je redoute également les influences subies par ce garçon à la villa

Médicis ! Vous l'y expédiez en lui recommandant toutes les sagesses, toutes les réserves à l'égard des idées nouvelles. Avec beaucoup d'attention, j'ai écouté souvent les discours d'adieu prononcés à l'Institut et j'ai frémi, songeant que là-bas, au loin, les pauvres lauréats en entendraient de pareils. Leurs ouvrages, du reste, ne témoignent-ils pas nettement de cette triste soumission à l'arbitraire ? Ah ! je vous en supplie, laissez donc à la jeunesse l'audace, la force, l'enthousiasme, la témérité, la foi en l'inconnu ; ne lui défendez donc pas de courir à l'aventure sur les routes qui lui plaisent, de vagabonder selon son caprice, et surtout, ne regrettez pas les souffrances qu'elle endurera sans doute dans sa course à l'idéal, si ces souffrances doivent éveiller son génie, que nul n'a le droit de régenter.

Ai-je tout dit ? Non certes. Je ne me suis occupé que de questions générales, négligeant à dessein les classes de solfège, d'harmonie et d'instruments qui, d'ailleurs, donnent de bons résultats. A peine indiquerai-je la nécessité d'un enseignement de l'art du chef d'orchestre, art spécial dont on ne se soucie pas le moins du monde au Conservatoire et qui est

des plus graves, des plus importants, des plus difficiles à exercer.

Je n'ajouterai qu'un mot.

Le directeur que l'on va nommer aura la plus haute, la plus noble des tâches à remplir. Il pourra, en honorant les grands morts, faire entrer les vivants dans la gloire. Il aiderait ainsi à la réussite du superbe effort des musiciens de ce temps, et c'est là une mission très belle qui doit tenter le loyal dévouement d'un brave homme. Mais cet effort, il n'appartient à personne de l'enrayer, car quiconque s'opposerait à la marche naturelle des choses serait emporté par le tourbillon. Les armes des générations montantes de compositeurs sont la logique et la vérité. Elles suffiront au triomphe.

PASDELOUP

10 mai 1897.

En pénétrant une fois encore dans la salle du Cirque d'Hiver pour entendre une compagnie allemande, très réputée et très remarquable d'ailleurs, il est bien permis d'évoquer le souvenir des magnifiques assises qui, pendant vingt-cinq ans, se sont tenues là et d'adresser un hommage de reconnaissance attendrie au vaillant artiste qui, avec une superbe énergie combative, avec une admirable ardeur de croyant et d'apôtre, a fait triompher ici non seulement la musique française contemporaine, mais toute la musique de ce temps et qui a été chez nous, à l'époque des luttes à coups de poing et à coups de sifflet, le premier et le plus courageux initiateur de l'œuvre wagnérien.

Hier, tandis que l'orchestre des Concerts Philharmoniques de Berlin, en bon ordre et quasi militairement, s'installait sur l'estrade et que son chef, M. Arthur Nikisch, tranquille et sûr du succès, d'un geste de victoire répondant à un unique protestataire aussitôt

conspué et chassé, levait le bâton de commandement, je revoyais par la pensée l'orchestre des Conoptus Pərclaires de Paris, se groupant au même endroit, de façon moins disciplinée peut-être, mais très pittoresque : Mohr, le vieux corniste, — le cor Mohr, comme l'appelaient les loustics des troisièmes, — allant occuper sa place longtemps d'avance et nettoyant, pour la grande joie patiente de la foule qui l'acclamait avec des rires, les tubes vert-degrisés de son instrument ; et la troupe symphonique, d'un coup, faisant irruption, s'accordant avec un bruit infernal au violon du père Lancien dont le gilet blanc et la figure couturée étaient légendaires ; et Pasdeloup enfin, accourant le dernier, roulant comme une boule, la tête toute rouge, les cheveux et la barbe hérissés, l'œil, sous le monocle, étincelant d'inoffensives sévérités et d'actives loyautés, la main droite, dans un tremblement de joie, brandissant comme une arme l'archet batteur de mesure dont les crins, brisés en la tourmente, sillonnaient l'espace à la manière d'un drapeau déchiré qui claque sous le vent et la tempête.

Car la tempête — oui, c'est bien le mot — éclatait parfois, terrible. Les trois morceaux

de Wagner, qui étaient inscrits hier au programme de M. Nikisch et que l'on a applaudis avec le juste enthousiasme dont nous sommes coutumiers aujourd'hui, sont précisément ceux qui, autrefois, provoquaient les plus violentes clameurs. Lorsque, dans l'ouverture de *Tannhaüser*, les trombones chantaient à leur tour, sur les traits exultants des cordes, le majestueux cantique des pèlerins, les cris : « Assez ! assez ! de la musique » commençaient et ne s'arrêtaient qu'après la dernière note. Pareilles protestations, agrémentées de grognements, de hurlements d'animaux, accueillaient l'ouverture des *Maîtres*, et je me rappelle, comme si je l'entendais encore, l'effroyable charivari qui salua la montée à l'orchestre des artistes brandissant les tubas nécessaires à l'exécution de la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*. Devant l'armée des cuivres, armée encore silencieuse et qui s'apprêtait seulement à prendre ses positions, tout le public se leva, vociférant, se battant, cassant les banquettes. Ah ! que Pasdeloup me parut beau, alors, s'obstinant à parler dans le vacarme, s'entêtant à donner le signal de l'attaque à ses instrumentistes déroutés, s'interrompant, reprenant sous l'orage qui grandissait

et, dédaigneux des menaces, des insultes et des huées, imposant l'œuvre en la rejouant à la fin de la séance pour quelques auditeurs qui la voulaient connaître.

La dernière fois que je vis Pasdeloup, ce fut en face des papiers multicolores enroulés autour des colonnes Morris. Il était là, vieilli, démoli, assommé par le mauvais sort, assujettissant d'une main hésitante son monocle au coin de l'œil et cherchant d'un regard de fou son affiche, sa petite affiche rouge qui, pendant vingt-cinq ans, avait proclamé dans Paris la toute-puissance, la toute magnificence de la musique et qu'il ne retrouvait plus. L'ayant pris par le bras, car je l'aimais beaucoup et n'avais point oublié la bonté qu'il me témoigna en exécutant mon premier essai symphonique et en me donnant ainsi des leçons dont je profitai, je voulus l'emmener. Sans dire une parole d'amertume, il m'accompagna, mais, le monocle tombant de l'œil, de grosses larmes douloureuses coulèrent dans sa barbe blanchie. Peu de mois après, il mourut, tué par la perte de son unique enfant, chéri avec une passion si fidèle et si haute : les Concerts Populaires... Il a fallu de longues années de démarches pour que notre Conseil municipal décidât

d'inscrire le nom de ce grand bienfaiteur de l'art au coin de la place du Cirque d'Hiver. Une plaque est enfin commandée, m'assure-t-on. Hier, la place dont je parle ne s'appelait pas encore : place Pasdeloup.

CARVALHO

30 décembre 1897.

Lundi, nous répétions pour la dernière fois *L'Attaque du moulin*. L'orchestre commença, le rideau se leva. Je regardai autour de moi, bien surpris, un peu inquiet. Carvalho n'était pas là. Depuis le jour où il m'ouvrit les portes de l'Opéra-Comique, — voilà six ans, — jamais il n'avait manqué encore une de nos séances d'études. Ma joie de revoir mon ouvrage tout habillé à la moderne, tout frémissant d'une vie nouvelle, s'éteignit malgré moi, à mesure que les scènes se succédaient. A vrai dire, rien ne pouvait me permettre de soupçonner quoi que ce fût. L'avant-veille, samedi, Carvalho, pendant deux heures, s'agitant, s'amusant, riant, chantant, m'avait raconté, comme il savait le faire, mille histoires de sa jeunesse, mille aventures de sa carrière. N'importe, je n'étais pas rassuré. Pour qu'il n'assistât point, à mon côté, à cette répétition, quelque chose de grave devait se passer. Son fils vint deux ou trois fois me demander si j'étais content, puis disparut. La toile tombée, vite, vite, je me précipitai. Henri Carvalho, dans son cabinet, écou-

tait au téléphone. Les yeux pleins de larmes, quittant l'appareil, me saisissant les mains, il m'entraîna : « Mon père se meurt ! » Pendant que la voiture roulait, j'apprenais la congestion cérébrale : Carvalho frappé le dimanche, tout espoir perdu d'abord, puis un grand mieux, l'ordre du directeur de jouer quand même, et enfin l'effrayante alerte qui nous faisait trouver si long le trajet. Et voilà que, dans son lit, le colosse abattu, râlant déjà, me tend les bras, d'un geste familier. Je prête l'oreille : « Comment a été Fugère ?... Et Brema, et Jérôme ?... » Maintenant, il est mort.

Je supplie qu'on m'excuse de parler de moi. Mais je voudrais montrer Carvalho tel que je l'ai connu et non pas tel que les légendes le défigurent. Je le revois le dimanche des Rameaux de l'année 1891. Après les pires chagrins, les pires infortunes, il venait de rentrer à l'Opéra-Comique et nous avait donné rendez-vous à Zola, à Gallet et à moi, dans l'arrière-boutique de l'éditeur Choudens, pour entendre *Le Rêve*. La lecture finie, il se leva, et nous dit simplement ceci : « Je vous mets en répétition demain. » Et le lendemain,

en effet, les meilleurs artistes de son théâtre déchiffraient ma musique, et quelque temps après, Carvalho livrait la bataille avec une bravoure qu'on n'a pas oubliée. *Le Rêve* joué, sans attendre un jour, il me commanda un autre ouvrage dont les études commencèrent à la minute promise, et dont la représentation fut assez heureuse pour le remplir de joie. Je l'affligeai alors beaucoup en acceptant les offres de l'Opéra pour mon troisième drame. « Cela, voyez-vous, m'avait-il déclaré, je ne vous le pardonnerai jamais. » Et il me le pardonna en préparant de tout son cœur la reprise de cette *Attaque du moulin*, qu'il a entourée de ses soins jusqu'à son dernier souffle, puisqu'il s'en occupait encore aux instants suprêmes. Est-ce donc là le Carvalho des légendes, inhospitalier, hésitant, défenseur aveugle des vieilles formules ? Certes non. Est-ce le Carvalho que quelques-uns ont cru deviner ? Je ne sais, mais ce que j'affirme, c'est que c'est le Carvalho que j'ai connu et aimé. Et je garantis la ressemblance.

On comprend bien que si je raconte ces choses en un pareil moment, ce n'est pas pour me mettre en avant ; mais c'est au contraire pour m'effacer, à cette heure de grande émo-

tion, en rendant à Carvalho la justice qui lui est due et qu'on lui a trop souvent refusée. Contrairement aux opinions courantes, la jeunesse plaisait à Carvalho, et toujours la jeunesse lui a plu. C'est d'abord Gounod, qu'il accueille, inconnu, avec son *Faust* incompris et dont il monte au Lyrique, à son cher Lyrique, les œuvres de jeunesse ; c'est Bizet, qu'il attire à son théâtre parce qu'il est jeune et que sa musique est jeune ; c'est Guiraud, Delibes, jeunes ; c'est Massenet, le jeune chantre de *Manon*. Et, parmi nous, les jeunes d'à présent, quel est donc celui que Carvalho n'a pas aidé, n'a pas tiré de l'ombre en jouant son ouvrage le plus hardi ? J'en prends à témoin Camille Erlanger, tant d'autres que nous avons entendus ces dernières années, et aussi Gustave Charpentier, dont le fidèle ami de la jeunesse avait reçu avec un superbe enthousiasme la *Louise*, cette *Louise* si moderne, dit-on.

Sans doute, Carvalho gardait le culte des classiques. Et comme il avait raison, quelles joies cela nous a values et comme nous devons l'en remercier ! C'est lui qui, de son temps, — qu'on ne l'oublie pas, — a le mieux honoré Mozart et Gluck en donnant de leurs opéras des représentations modèles. Et, tandis que

ma plume court sur le papier, j'évoque le doux souvenir de ces dernières soirées glorieuses des *Noces de Figaro* et de *La Flûte enchantée*, où triomphait encore, dans l'attendrissement, le respect et l'admiration, la compagne fidèle que Carvalho vient d'aller rejoindre au pays des mystérieuses musiques.

Carvalho, à la vérité, ne pouvait survivre à sa femme, qui fut pour lui l'inspiratrice et la consolatrice. Leurs deux existences étaient trop intimement liées. A ses débuts, bien modestes, bien obscurs, chanteur assez médiocre, Carvalho rencontre Mlle Miolan et l'épouse. Dès lors, c'est la besogne acharnée du ménage, c'est la poursuite entêtée de l'idée commune. Chacun d'eux servira donc l'art à sa façon, en s'associant d'esprit et d'âme. A l'art, il faut une maison de liberté et des interprètes de dévouement. Carvalho créa un théâtre d'art et y attacha Mme Carvalho. C'est le Lyrique — je me permets d'insister là-dessus — qui détermina, avec les Concerts Populaires, tout le mouvement moderne. Carvalho fit pour le drame musical ce que Pasdeloup faisait pour la symphonie. Il réunit les maîtres du passé, qu'il sut choisir, aux

maîtres de l'avenir, qu'il sut trouver, et il les imposa à la foule qui les ignorait aussi bien les uns que les autres, et qui les connaît et qui les aime aujourd'hui, grâce au directeur d'initiative et d'audace, grâce aussi, je le rappelle, à l'interprète de style et de noblesse. Pour défendre la bonne cause du travail, pour vaincre la mauvaise fortune de l'existence, aux beaux jours, aux vilains soirs, le mari et la femme, gais ou tristes, restent la main dans la main, peinant, sans se décourager. La musique, un instant, par caprice, ne voulant plus de Carvalho, celui-ci prend le Vaudeville et y combat encore de son mieux pour l'ingrate en parant *L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet, d'une partition qui l'immortalisera. Toujours la musique fut son amoureuse. Ceux qui ont observé Carvalho quand il l'écoutait se rappellent bien la moue de délices qui ressemblait tant à un baiser...

Je ne puis, sans que mon cœur se remplisse de tristesse, dire quel merveilleux sens de la vie, quelle surprenante compréhension des plus diverses musiques Carvalho montrait quand il mettait une pièce en scène. Vendredi, il me stupéfiait encore par ses dons

prodigieux d'improvisateur. Jamais content de lui, sans cesse à la recherche d'attitudes nouvelles, il bondissait de sa place, après avoir regardé ses personnages, et réglait le moindre mouvement, le moindre jeu de physionomie avec une gaieté, un entrain, une fantaisie, une maîtrise incomparables. Chaque groupe, après qu'il l'avait disposé, apparaissait comme un petit tableau et il l'arrangeait, le modifiait constamment avec des virtuosités de peintre. Sa satisfaction se manifestait par un coup joyeux de la grosse canne, frappé sur le plancher, ou par la prise de tabac qui était un signe de suprême allégresse... Et je m'arrête, en songeant à cette heureuse semaine passée à côté de lui dans la bonne fièvre du travail. Aimant la jeunesse, jamais il n'avait été si jeune, si passionné que pendant ces heures qu'il m'a consacrées, et qui compteront parmi les plus précieuses de ma carrière. Et puisque ses dernières pensées ont été pour moi, pour la jeunesse, je veux lui adresser, en même temps que mon adieu, l'adieu de la jeunesse et y joindre les témoignages de reconnaissance qui lui sont dus en souvenir de sa vie de luttes, de labeur, de courage et de foi en l'éternel renouveau de l'art.

LAMOUREUX

22 décembre 1899.

C'est au Conservatoire, pendant un entr'-acte de la séance des envois de Rome, que j'ai appris la mauvaise nouvelle :

« Vous savez ? Lamoureux est mort il y a une heure. En sortant de table, il a eu un étourdissement, a roulé à terre. C'était fini !..»

Et, tout de suite, une grande tristesse est descendue sur ce coin de Paris où, par hasard, nous étions réunis, où l'artiste que nous aimions avait commencé la belle carrière glorieuse qui vient de s'achever si brusquement.

Il y a un peu plus de deux ans, on se le rappelle, une sorte de découragement avait ralenti l'activité jusqu'alors infatigable de Charles Lamoureux. Le chef d'orchestre annonça le projet d'abandonner la direction de ses concerts et mit le bâton de commandement aux mains de M. Camille Chevillard, son gendre, qui, presque d'emblée, se révéla comme un *capellmeister* de premier ordre. Au début de la saison dernière, il changea d'idée et manifesta l'intention de remonter au pupitre.

accident de voiture, sans gravité apparente, l'en empêcha. Il dut s'aliter et resta couché durant de longs mois.

Mais l'amour de la musique, de sa musique préférée, le travaillait. De sa chambre, il prépara la magnifique représentation de *Tristan et Iseult*, où un Lamoureux nouveau et en quelque sorte transfiguré nous stupéfia. Certains lui reprochaient sa précision exagérée, son trop grand souci du détail, l'accusaient d'impassibilité, le mettaient au défi de conduire avec l'ardeur nécessaire l'exécution de l'œuvre d'emportement, de passion, de flamme et de jeunesse. A ceux-là il donna un éclatant démenti. Il étonna même ses défenseurs, ses admirateurs les plus convaincus. Il se surpassa et il n'y eut qu'une voix pour déclarer que nulle part la sublime partition n'avait encore vécu d'une telle vie frémissante. Cependant, Lamoureux était frappé à mort. Il lui fallut dépenser une force surhumaine et il tomba comme un très vaillant serviteur de son art.

Son art, il le pratiqua avec autant d'intransigeance farouche, de viril enthousiasme que de volonté âpre et ferme. D'abord petit violoniste au théâtre de Bordeaux, — il est né dans

cette ville en 1834, — à peine ses études de contrepoint et de composition sont-elles terminées au Conservatoire de Paris, à peine a-t-il remporté ses succès d'école que, après avoir quitté l'orchestre du Gymnase pour celui de l'Opéra, il fonde une Société de quatuors dont fait partie, chose curieuse, M. Colonne, son rival dans l'avenir. Puis il devient le second « chef » des concerts du Conservatoire, et, en 1873, crée, à la mesure des grands festivals anglais, son « Harmonie sacrée », jouant de superbe façon *Le Messie*, *Judas Macchabée*, de Hændel ; *La Passion*, de Bach ; *Gallia*, de Gounod ; *Ève*, de M. Massenet. L'étoile de Pasdeloup, jadis si brillante, commençait à pâlir. Les exécutions impeccables du nouveau venu, exécutions qui furent pour le public une extraordinaire surprise, l'éteignirent peu à peu. En outre, se formait à cette époque l'Association du Châtelet, qui fit connaître à la foule un nombre énorme d'œuvres inédites de genres divers, tandis que le Cirque d'Eté restait la maison de l'oratorio surtout classique. Du crépuscule naissait une aurore. Successivement, nous voyons Lamoureux à la tête de l'orchestre de l'Opéra-Comique et de celui de l'Opéra jusqu'à l'heure où, non sans

audace, non sans bravoure, il inaugura ses séances du Château-d'Eau.

Là, aidé d'Emmanuel Chabrier, qui savait par cœur les révolutionnaires partitions de Richard Wagner, il monta, acte par acte, avec un soin religieux, une foi profonde, quelques-uns des drames si discutés. Un jour, il crut le moment arrivé de tenter une manifestation plus complète. Il loua l'Eden et, après des mois et des mois d'études minutieuses, d'incessantes répétitions, il afficha *Lohengrin*. Qui se rappelle cette soirée ? La ville en état de siège : les « nationalistes » parcourant librement les rues, chantant *la Marseillaise*, cassant à coups de pierres la façade vitrée du théâtre, poussant de telles clameurs que le bruit du dehors couvrait, au dedans, la voix toute-puissante de la musique. En dépit des menaces de mort proférées contre lui, contre sa fille, Lamoureux voulut continuer la lutte, mais le gouvernement interdit les représentations suivantes. On pensa avoir triomphé, par des violences et des cris, d'une œuvre de beauté et de progrès. Erreur. La revanche ne tarda pas et, peu après, le même *Lohengrin*, protégé cette fois par la police et la troupe, s'installa à l'Opéra, grâce à son entêté parrain qui, au

pupitre de chef d'orchestre, assuma l'honneur des définitives victoires.

La partie gagnée. Lamoureux reprit la direction de ses concerts, dont, à mon sens, il eut tort de ne pas varier le répertoire. Wagner resta son dieu, qu'il adora, chaque dimanche, de façon trop pareille. Il s'aperçut que le public se lassait d'entendre toujours les mêmes fragments des sublimes drames et, plutôt que de lui céder, il fit mine de se retirer. Il savait combien sa rentrée serait désirée et chaleureusement accueillie, et se ménageait une joie des ovations qui l'attendaient et qui l'ont salué quand il a reparu. Mais, pendant le congé qu'il prit, son œuvre ne périclita pas. Il l'a retrouvée et la laisse en pleine prospérité. Le déjà très sûr et très haut talent, l'esprit de large éclectisme, la jeunesse et l'ardeur de M. Chevillard lui ont, en effet, donné une vie nouvelle et, depuis deux ans, la musique française a occupé sur les programmes de ses concerts une place beaucoup plus considérable qu'autrefois. Il serait d'ailleurs absolument injuste de croire que Lamoureux eut jamais de particulières préventions contre nos compositeurs. La preuve de ce que j'avance, c'est qu'il tira de l'ombre

notre cher Emmanuel Chabrier, le fit ce qu'il fut et, après la triste fin du pauvre grand maître, lui demeura fidèle en exécutant, le premier, au Cirque d'Été, cette pure et belle *Briséis*, où chante un peu de notre âme à tous. Et l'ouverture de *Gwendoline* figurait hier encore sur sa dernière affiche, attestant une admiration affectueuse qui, jusqu'au seuil de la tombe, ne devait pas se démentir.

J'aimais Charles Lamoureux pour sa ferme franchise, sa combativité, sa droiture, son entêtement, son énergie, sa rudesse de caractère. On sait qu'au pupitre il était intraitable et vraiment insupportable quand il montait une œuvre ; il imposait à tout le monde sa volonté et cette volonté de fer, il fallait que l'auteur lui-même la subît. Ses démêlés avec Gounod, qui avait la prétention, justifiée d'ailleurs, d'être un excellent chef d'orchestre, sont célèbres. Ses discussions avec ses musiciens furent épiques : un jour, il proposa à un tromboniste un duel au revolver parce que les cuivres jouaient faux. Il adorait mystifier les gens, et Carvalho qui, lui-même, n'était pas commode, lui ayant dit, en une querelle violente, que « tôt ou tard il aurait sa peau », Lamou-

reux, sur ces entrefaites, attrapa la fièvre scarlatine ; il mit alors dans une enveloppe ses pellicules, les envoya au directeur accompagnées de ce petit mot : « Vous avez demandé ma peau, la voilà. » Au fond, il était très brave homme. A l'Opéra, il guettait particulièrement un vieux corniste qui, dès huit heures du soir, somnolait sur sa chaise, son instrument entre les mains ; il défendait de le réveiller, et, à minuit, le rideau tombé, s'avançait vers le dormeur, lui tapait à tour de bras sur l'épaule en lui criant : « Eh bien, c'est fini ! » Le pauvre être s'évanouissait de peur et Lamoureux, le grondant, le bousculant, le menaçant, ne manquait jamais de le reconduire chez lui en voiture. Hors des répétitions, sa gaieté fut proverbiale. On raconte qu'il dansa maintes fois le fameux quadrille de *Tristan*, l'une des plus extraordinaires bouffonneries de Chabrier, avec Victor Wilder pour vis-à-vis. Et je l'aimais aussi à ces instants de joie où son âme candide s'ouvrait et s'abandonnait. J'espère que l'on m'excusera d'avoir rappelé ces souvenirs. Loin de diminuer le respect attendri que l'artiste mérite, ils ne feront que fortifier ce respect en montrant, sous le bourru terrible que l'on a connu, le simple et même le

timide que l'on a ignoré. Car Lamoureux, plein de courage viril en face du danger, avait des timidités d'enfant, aux paisibles minutes de l'existence. Ne le plaignons pas. Il s'en va dans l'apothéose du triomphe et laisse après lui une œuvre superbe à continuer. J'ai rendu hommage au mort. J'ai dit ce qu'il fut et ce que la musique lui doit. Je salue maintenant le vivant, celui en qui Charles Lamoureux a mis sa confiance et qu'il a désigné pour être son successeur naturel : M. Camille Chevillard.

VERDI [1]

27 janvier 1901.

Il y a — n'est-il pas vrai ? — comme un appel de clairon, comme un roulement de tambour dans ces deux syllabes brèves, nettes, rudes, tranchantes et métalliques qui se heurtent et étincellent ainsi que des lames de sabre : Verdi ! nom de soldat indiscipliné, de libre tirailleur, dont la résonance batailleuse se mêle en ce moment au glas douloureux des cloches de deuil.

L'auteur de *La Traviata*, de *Rigoletto*, de *Falstaff* est mort.

On raconte que, tout enfant, — il vint au monde en 1813, — Verdi faillit être tué par les fusillades de l'invasion autrichienne et russe, et que sa mère, une humble aubergiste du petit village de Roncole, où l'on se battait alors furieusement, dut l'emporter en ses bras, sous les balles sifflantes, et se réfugier

1. Que l'on ne s'étonne pas trop de voir ici le nom de Verdi. Ce nom, ni russe, ni français, est universel ; celui qui le portait en augmenta l'éclat par la gloire que Paris lui donna à chacune des grandes époques de sa vie. J'ai donc cru pouvoir le faire figurer dans ces pages, en dépit du titre de mon livre.

avec lui au fond de l'église, tandis que, dans les rues, la lutte grandissait, meurtrière, sauvage.

Faut-il penser que l'inoubliable spectacle de cette tragédie donna à l'artiste, devenu homme, le goût des violences, des brutalités qui marquent chaque page de son œuvre, et devons-nous attribuer au souvenir qu'il en garda l'ardeur combative dont il fit preuve du commencement à la fin de sa longue et glorieuse carrière ?...

Tout gamin, il se prend d'affection et d'admiration pour un pauvre racleur de violon, mendiant nomade rencontré sur les routes. Vite, il se présente aux examens du Conservatoire de Milan, où on ne l'admet pas, lui déclarant qu'il ne possède aucune aptitude pour la musique. — L'ironie a voulu que ce Conservatoire s'appelât plus tard : Conservatoire Giuseppe-Verdi. — Sûr de soi, il cherche d'autres maîtres, les trouve, se crée tant bien que mal un vocabulaire provisoire et, sans attendre, écrit ses premiers opéras qui restent comme l'affirmation très audacieuse de son tempérament.

Dès le début, en effet, dès *Nabuco* et *I Lom-*

bardi, se manifestent avec une surprenante netteté cette fougue irrésistible, ce sens prodigieux du mouvement, ce don de vie, cette hardiesse à s'emparer du public, qui, terrifiant et culbutant les tranquilles compositeurs d'alors, ouvrirent à Verdi les portes du théâtre où il entrait par la force, comme on pénètre dans une citadelle conquise, et où il régna, victorieux, pendant plus d'un demi-siècle.

Ces qualités, il faut bien le dire, sont d'abord à ce point excessives chez Verdi qu'en ses premiers ouvrages elles tiennent presque complètement lieu de musique. Dans les quatorze ou quinze partitions qui précèdent *Rigoletto*, la trivialité des rythmes, l'allure populacière des mélodies, le tumulte creux de l'orchestre fournissent les indiscutables témoignages de cette insouciance totale de l'art. Si l'on veut s'en rendre compte, qu'on lise *Oberto*, *Nabuchodonosor*, *I Lombardi* ou *Jérusalem*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Il Corsaro*, *La Battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, et l'on reconnaîtra de bonne grâce que la dévorante fièvre de production qui, en moins de douze ans, fit écrire ces œuvres si grossièrement charpentées, célèbres jadis et tombées aujour-

d'hui dans l'oubli, ne révélait autre chose qu'un dramaturge d'extraordinaire puissance

Mais ces qualités, qualités suprêmes de race, ne s'aboliront point lorsque le dramaturge se préoccupera de devenir un musicien. La transformation du style, qui s'indique dans *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Un Ballo in Maschera*, *Simone Boccanegra*, *La Forza del Destino* et qui, en une sorte d'éblouissement instrumental et vocal, s'affirme dans *Falstaff*, ne dénationalisera pas, ne désarmera pas l'auteur d'*Ernani* et de *Macbeth*. Aussi bien dans les ouvrages de maturité, comme *Aïda*, *Otello* et le théâtral *Requiem*, que dans la dernière œuvre, véritablement stupéfiante et par sa délicatesse d'inspiration et par sa liberté de forme et par sa polyphonie très subtile, Verdi demeurera Italien d'esprit et d'âme et, vieux soldat héroïque, gardera, pour combattre, sa vaillance farouche des jeunes années.

Cette conversion de Verdi aux croyances nouvelles est, à coup sûr, un des plus hauts, des plus nobles exemples qu'artiste ait jamais offerts. Songez que, quand elle se produisit, le néophyte vivait déjà en plein rayonnement de gloire. Il dictait ses volontés aux souverains

des quatre coins du monde et on le considérait comme le maître absolu de la scène lyrique. Il était à ce point célèbre, universellement, que de tous pays on le suppliait d'apporter l'éclat de son nom aux grandes fêtes nationales et internationales. Ce nom qui, en Italie, servait de cri de ralliement politique, — Viva VERDI signifiant, par abréviation, Viva Vittorio-Emmanuele, Re D'Italia, — s'imposait ailleurs avec la même ténacité envahissante. Lors de notre Exposition de 1855, pour ne citer qu'un fait, ce ne fut pas au compositeur français en vogue que l'on commanda l'ouvrage dont l'Opéra, espérait-on, devait tirer fortune, mais bien à Verdi, le seul musicien qui existât, semblait-il à la foule. Et, malgré le peu de succès des *Vêpres siciliennes*, spécialement écrites à cette intention, dès qu'arriva la grande année 1867, on s'adressa encore à Verdi qui, cette fois, nous donna *Don Carlos*.

Quelle énergie, quelle intelligence, quelle probité d'art il a fallu alors à cet homme ! Arrivé presque au seuil de la vieillesse, roi victorieux du théâtre, il ne consent pas à mettre bas les armes, à s'immobiliser dans l'apothéose, à barrer la route aux jeunes idées en leur opposant la lourde masse de ses vingt-cinq

partitions, solide et dangereuse barricade. Loin de résister au mouvement moderne, comme tant d'autres, hélas ! qui périrent à ce jeu, il en reconnaît, d'un coup de génie, la splendide nécessité et, très généreusement, très impérieusement, réclame le droit, l'honneur d'y prendre part. Mais, pour cela, son éducation devra être refaite de fond en comble. Il la refera. Des batailles devront être livrées qui, si elles sont perdues, porteront préjudice à l'œuvre ancien. Il les livrera et les gagnera, et fortifiera ainsi l'œuvre total par ce bel élan d'enthousiasme, de bravoure et d'honnêteté qui assure à la mémoire de Verdi long respect, durable admiration.

Ceux qui n'ont pas vu la ville de Milan au soir de la première représentation d'un des derniers ouvrages de Verdi ne peuvent imaginer la façon étonnante, folle, dont se manifestaient, du vivant du maître, ce respect, cette admiration. Des milliers et des milliers de personnes se bousculant, de huit heures à minuit, devant la Scala, attendant les nouvelles, que, de temps en temps, on leur crie du balcon, nouvelles d'invariable succès aussitôt accueillies par des hourras ; les rues illumi-

nées, débordant de monde comme aux jours de joie des fêtes nationales ; toute la population groupée là ; les camelots vendant à la foule des médailles commémoratives, des bijoux, des objets de dévotion et de superstition fabriqués à la gloire du dieu ; les places encombrées d'arcs de triomphe, pavoisées de drapeaux et d'oriflammes. Nul souverain ne connut jamais, je l'affirme, pareilles effusions affectueuses, pareilles pompes apothéotiques. Et dans la salle, bondée de spectateurs accourus de tous les pays, quel enthousiasme délirant, quelles furieuses acclamations, quels tonnerres de bravos ! Les femmes, debout en leurs loges, hurlant, vociférant plus fort que les hommes, agitant des mouchoirs, envoyant des baisers au vieux batailleur qui, très calme, avec un sourire un peu sceptique, habitué à ces démonstrations, passe et repasse dix fois, vingt fois, trente fois de suite sur la scène, donnant la main à ses interprètes qu'il traîne après lui, processionnellement d'abord, et de plus en plus vite, pour en finir, les faisant passer et repasser sans cesse derrière la toile de fond, les ramenant toujours face au public, grappe humaine qui semble animée par le mouvement déjà vertigineux de

quelque interminable et galopante farandole...

Au lendemain de la victoire suprême de *Falstaff*, à laquelle j'assistai, je ne manquai pas d'aller rendre visite à Verdi que je trouvai campé, voyageur conquérant, en la vaste chambre d'un hôtel fleuri du haut en bas. Et, tout de suite, il me parla des jeunes musiciens français, de leurs espoirs qu'il approuvait, de leurs travaux qu'il connaissait. Sous l'épaisse broussaille des sourcils, ses yeux, ses extraordinaires yeux impératifs de voyant, brûlaient alors comme deux soleils, annonciateurs de gloires futures... Dans la tristesse que me cause la mort d'un tel homme, il me plaît de me ressouvenir aujourd'hui du froid matin d'hiver où, loin de notre Paris, je me réchauffai aux paroles de flamme du beau vieillard vaillant, où un Verdi que je crois être le vrai, le Verdi, soldat indiscipliné des nobles causes, libre tirailleur resté fidèle à l'esprit de sa race, m'apparut et me charma. Ce Verdi-là, on ne saurait trop l'honorer, et il n'est pas un artiste, à quelque pays qu'il appartienne, qui ne jettera sur le cercueil du maître illustre la fleur de fraternité et de regret.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

15 juillet 1901.

Voilà que recommence, au Conservatoire, la longue série des concours publics. Et voilà que, chaque matin, la petite salle de la rue Bergère recommence à se remplir d'une foule singulièrement changeante.

On comprend, par exemple, que les contrebassistes, qui occupent une partie de la séance d'ouverture, n'attirent que leurs amis intimes, leurs proches parents et certains spécialistes. Ces personnes sont, en général, attentives, sérieuses, silencieuses et respectent également les fausses notes des candidats et les justes décisions du jury.

Mais, dès qu'ont lieu les épreuves du chant, de l'opéra, de l'opéra-comique, de la comédie et de la tragédie, que d'irrévérence, de bruit et de gaieté ! Ces après-midi-là, on s'arrache furieusement les billets, un souffle de discorde et de fronde passe en tempête sur la maison, et, quand les récompenses ne sont pas décernées selon le vœu des spectateurs, ceux-ci manifestent, protestent, et même quelquefois sifflent le président et ses assesseurs. Il

faut bien s'amuser un peu et prendre sa revanche de l'ennui, jamais avoué d'ailleurs, que l'on a eu à entendre, en pleine canicule, mal interprétés souvent par de médiocres élèves, des morceaux qui, s'ils étaient exécutés par d'excellents artistes, dans des conditions normales, feraient fuir les plus intrépides amateurs.

Le piano est aussi très couru, car tout le monde, hélas ! en joue ou croit en jouer. Le violon, le violoncelle et l'alto séduisent principalement les chefs d'orchestre ou les messieurs âgés qui organisent chez eux trios et quatuors, et lorsque arrivent les bassons, les cors, les trompettes et les trombones, l'assistance n'est guère formée que de militaires, applaudissant avec une pareille ardeur aux couacs et aux premiers prix de leurs camarades de chambrée.

Les concours à huis clos, pour n'exciter aucune curiosité, pour ne provoquer aucun scandale, n'en sont pas moins importants et intéressants, considérés au seul point de vue artistique. Les travaux de solfège, d'harmonie, de fugue, les épreuves d'orgue se jugent sans que le public donne son avis. De même le concours de Rome, qui, jadis, se faisait au Conservatoire, et qui, à présent, a lieu au pa-

lais de Compiègne. Que de souvenirs je garde de ce concours !

Je revois d'abord, dans la petite pièce qui nous servait de classe, M. Massenet, la figure encadrée d'une courte et soyeuse barbe blonde, les longs cheveux envolés, assis devant le clavier et chantant de sa voix chaude, jeune, troublante, caressante, pénétrante, du Gluck, du Wagner, du Saint-Saëns. Une cinquantaine de grands garçons, Français, Belges, Italiens, Allemands, Anglais, l'entouraient, les uns debout, les autres grimpés sur des tabourets et des bancs, suivant de l'œil la musique qu'il analysait passionnément. C'était l'époque des prodigieux triomphes qui avaient ouvert, à trente-six ans, les portes de l'Institut au compositeur dont l'immense réputation amenait à son cours des auditeurs de toute nationalité. Pas un d'eux qui ne fût séduit par le charme, la malice, la finesse du professeur.

Et je revois M. Massenet chez lui, apprenant l'instrumentation à ceux de ses élèves qu'il destinait au concours. Là, il consentait à nous jouer quelquefois de ses œuvres et je me rappelle, non sans plaisir, avoir eu, de la sorte, un matin, la primeur de plusieurs scènes de *Ma-*

non ; il nous montrait ses manuscrits, sur chaque feuillet desquels une partie de sa vie est racontée, avec, presque toujours, des observations météorologiques : « Aperçu telle jolie personne ; beau soleil. Rencontré telle autre ; neige ou grêle. » Un peu comme le « Journal » des Goncourt orchestré.

Et je revois Gounod nous mettant en loge, nous enfermant dans ces étroites soupentes, sans clarté ni air, grillées ainsi que des cellules de prison, où nous avions apporté un lit, une table et une chaise. Avant de nous y conduire, le vicomte Delaborde, le doux secrétaire perpétuel de l'Institut, nous dictait les vers de notre cantate, et quels vers, mon Dieu, et quelle cantate ! C'était à pleurer de chagrin. Gounod écoutait, très bon, très indulgent, très tendre, nous regardait en souriant et, constamment, s'écriait : « Ont-ils de la chance, ces gaillards-là !... Ah ! que je voudrais donc être à leur place ! » Puis, heureux de s'en aller, il nous menait vite à notre chambre, nous embrassait, nous bénissait et, paternellement, gravement, nous disait : « Maintenant, mes enfants, faites de la sculpture. » Là dedans, en dépit d'une réclusion complète d'un mois, nous étions gais, inventant chaque jour une

nouvelle farce qui stupéfiait le quartier. Il y en eut de trop gauloises, et c'est ainsi qu'un soir le directeur d'alors, se promenant sous les fenêtres des logistes et secouant son manteau, constata qu'il pouvait fort bien pleuvoir par un ciel sans nuages.

Ce directeur était Ambroise Thomas. On n'a pas oublié sa façon calme, courtoise et ferme en même temps de présider les concours publics. Avec une rare présence d'esprit, il savait trouver le mot juste qui apaise les orages et sauve les situations. Il ne se fâchait qu'à la dernière extrémité et possédait une infinie patience. Une fois cependant il en manqua. Cela se passait au concours de cornet à pistons. Un élève déchiffrait péniblement la leçon de lecture à première vue, et Ambroise Thomas, avec bienveillance du reste, lui marquait la mesure. Brusquement, Arban, le professeur, se tournant vers l'auteur de *Mignon*, lui cria : « Venez donc essayer de le jouer, le morceau ! Tenez, voilà mon piston. » C'était le « Descends donc de ton cheval ! » de l'ivrogne à la statue d'Henri IV. Furieux, le président prit son chapeau, leva la séance et fit évacuer la salle par la police.

De telles algarades sont, au demeurant, peu

fréquentes. L'an dernier, à la journée des violons, les auditeurs, mécontents, ont bien interrompu la proclamation du palmarès en hurlant : « A l'eau ! à l'eau ! » mais M. Théodore Dubois, l'aimable directeur actuel, ayant spirituellement déclaré qu'il adorait les bains froids en juillet, l'incident fut clos

LA TENDANCE MODERNE
DU GOUT MUSICAL

10 janvier 1902.

On pourrait brièvement la définir ainsi : retour à la justesse expressive, pour les œuvres de concert, symphonies, oratorios, quatuors, sonates, *lieder*; à la vérité dramatique, pour les œuvres de théâtre, opéras et opéras-comiques, drames et comédies lyriques.

Avant d'avoir été perverti par des producteurs sans scrupules, sans dignité, préoccupés uniquement du succès à acquérir et de l'argent à gagner, le goût musical fut formé par des compositeurs de probe et naïf génie qui, préférant à la fortune du présent la gloire de l'avenir, ne se soucièrent d'autre chose que de traduire, à l'aide de mélodies vocales et instrumentales, d'harmonies et de combinaisons sonores, leurs sensations d'homme et de poète. Au lieu de flatter bassement le public dans son désir toujours renouvelé du facile et banal amusement, ces compositeurs, quittes à n'être point compris immédiatement, à s'attirer d'abord les railleries, les injures et les blâmes, eurent la noble ambition d'émouvoir,

d'intéresser, de consoler, d'élever jusqu'à eux la foule, de faire battre son âme, en racontant à cette foule, dans le langage à la fois mystérieux et précis qu'ils inventaient, leurs impressions d'êtres vibrants et pensants. Ils s'inspirèrent donc de ce qu'ils voyaient, de ce qu'ils éprouvaient. Ils chantèrent en absolue simplicité, en infinie candeur, non seulement ce qu'il y a d'universel dans la nature, dans l'amour, ces deux suprêmes forces créatrices, mais aussi et surtout leurs propres joies, leurs propres douleurs, leur propre existence, en un mot ; ils magnifièrent de façon prodigieusement ingénue et extrêmement belle la généralité des vastes choses et des grands sentiments. Et c'est ainsi que, grâce à eux, la musique, le plus vivant des arts, — parce que s'adressant le plus directement à notre cœur, — naquit de la vie elle-même.

Il serait impossible d'apprécier avec quelque sûreté de jugement la tendance moderne du goût musical si l'on ne connaissait ce qu'ont fait, bientôt suivis des Classiques, ces admirables Primitifs aux idées de qui l'on revient dans ce moment-ci, sans s'en douter d'ailleurs le moins du monde. Oui, sans s'en douter, car la

plupart d'entre nous les ignorent ou affectent de n'attacher aucune importance à l'héritage splendide qu'ils nous ont légué. Rappelant les époques lointaines, je n'entends point, on le pense bien, remonter jusqu'aux Antiques dont nous ne savons absolument rien de certain — comment les Grecs d'autrefois exécutaient-ils leurs mélopées ? inutile de s'en enquérir — ni même faire état du fameux *Hymne à Apollon*, datant, suppose-t-on, du troisième siècle avant notre ère et qui, trouvé à Delphes il y a cinq ou six ans, occupa, durant des mois et des mois, l'attention des archéologues. Cet hymne, vaguement chromatique et vaguement authentique, n'a, en dépit de l'intérêt qu'il provoque et de sa singulière pureté de lignes, nul lien sérieux qui le rattache à notre art d'à présent. Mais, négligeant les plains-chants, les trop sommaires partitions des fêtes sacrées ou profanes, des Mystères du moyen âge, et, pour prendre un exemple décisif dans l'histoire de mon pays de France, je signalerai le trouvère Adam de la Halle qui, dès la seconde moitié du treizième siècle, fondant, avec *Le Jeu de Robin et de Marion*, notre Opéra-Comique, ne prévoyait évidemment pas que ce genre, où il entrait alors de la vérité et du vif esprit, la

mélodie populaire y tenant une place prépondérante, deviendrait plus tard, par la faute des Auber et consorts, un genre de mensonge et de lourde bêtise, genre heureusement aboli aujourd'hui. Si, du reste, ce *Jeu de Robin et de Marion* n'a pu que faiblement contribuer à former le goût musical, les jeux-partis, les rondeaux, les motets, les chansons d'Adam de la Halle, cela n'est pas douteux, y furent pour beaucoup. Ces différents morceaux, très curieux, très caractéristiques, très significatifs, sont, en effet, des sortes de confessions où l'auteur, sans crainte du qu'en-dira-t-on, du scandale, met son âme complètement à nu, crie ses souffrances, hurle ses plaisirs, avoue ses haines, ses passions, se montre tel qu'il est, tantôt bon, tantôt mauvais, sans dissimuler quoi que ce soit de ses laideurs physiques, de ses tares morales. Il écrit ainsi ses Mémoires dans la langue des sons, se livrant à la foule, non point pour la divertir en se moquant d'elle et en quêtant son suffrage, mais, bien au contraire, pour lui donner librement à réfléchir, pour la fortifier par le récit d'une vie humaine, pour l'armer contre les périls de ce monde.

La tradition, commencée de cette manière,

fut dignement continuée par les successeurs marquants d'Adam de la Halle. Josquin de Près, aventureux et acharné voyageur, témoigna en ses œuvres de son sens extraordinaire du mouvement, de sa malice narquoise, de sa rude et ferme honnêteté, de son dédain jovial ou austère des richesses inutiles et des vains honneurs. Clément Janequin, que j'ose appeler le premier musicien naturaliste, nota, quatre cents ans avant Gustave Charpentier, les bruits de Paris. Les oiseaux chantant à leur réveil, les soldats emplissant de tumulte le corps de garde, le roi chassant dans la forêt de Fontainebleau, les marchands se disputant sur la place, les printemps, les étés, les automnes, les hivers, avec leur température, leur atmosphère, leurs parfums changeants, lui fournirent autant de sujets de tableaux qu'il traita de la façon la plus puissante et, j'y insiste à dessein, la plus nettement, la plus volontairement réaliste. Claude Goudimel, sorti du catholicisme pour entrer dans la Réforme, consacra dès lors absolument son art à la religion nouvelle qui le prenait tout entier. Il composa donc des Psaumes de bataille, destinés à la guerre des rues où, au lendemain de la Saint-Barthélemy, il fallut

qu'on le frappât, qu'on le tuât pour le faire taire. Roland de Lassus, courant le monde, allant de ville en ville, de palais en palais, de Cour en Cour, adorant le luxe étincelant de son époque, écoutant et retenant les propos des grands seigneurs qui le traitaient d'égal à égal, des belles femmes qui se plaisaient dans sa compagnie, nous laissa en ses cahiers précieux une image prodigieusement exacte de la Renaissance. Certaines de ses musiques, exquisement ouvragées, ont une élégance, une délicatesse, une finesse de bijou ; d'autres, rudes et frustes, sont curieusement gauloises et gaillardes, si amusantes et si hurlantes qu'elles semblent écrites par un Rabelais chantant. Palestrina, se confinant à Rome dans l'ombre de l'Église, y scrutant l'âme des papes, des cardinaux, des prêtres, mit en la splendeur sévère, glaciale et terrible de ses messes, de ses *Improperia*, l'intolérance farouche, implacable, combative et répressive du clergé de son temps, et fut en quelque sorte le poète épique de l'ardente lutte d'idées qui se livra sous ses yeux, parfois sous ses ordres, au fond des redoutables demeures épiscopales, où il régnait en maître et où il trouva l'essence même du ri-

goureux et effrayant génie qui l'immortalisa.

Et, plus tard, les Classiques achevèrent la besogne des Primitifs et continuèrent à former dans un sens identique le goût musical. Pour cela, ils n'eurent à s'inspirer, comme l'avaient fait leurs devanciers, que de la vie, de leur vie. Dans les batailles que ses découvertes harmoniques, ses hardiesses dramatiques l'obligent à livrer, chaque jour, Jean-Philippe Rameau acquiert le meilleur de sa force. Bach, patriarche sédentaire, pensif et fécond, assis à sa table de travail ou à son orgue, interroge le compagnon invisible de notre existence, écoute sa réponse et la transcrit ; son œuvre gigantesque resplendit et nous éclaire de tout le rayonnement d'un cœur paisible et bon. Hændel, héros impulsif et conquérant, sans cesse en marche, en action, n'observe, lui, que les choses tangibles qu'il reproduit fidèlement dans de vastes fresques improvisées. Ses oratorios, clairs comme le soleil qui les aida à naître, frémissants comme des peuples en plaisir ou en souffrance, disent éloquemment les joies et les peines, les espoirs et les déceptions du rival illustre de Jean-Sébastien. Haydn, en créant la symphonie, veut aussi exprimer les passions, les émo-

tions humaines. Il ne le fait qu'en souriant, parce que sa vie n'est qu'un sourire ; pourtant, ce poème instrumental, avec son gai premier morceau, son *andante* sérieux, son menuet dansant, son final vif, permet en effet la peinture exacte et variée des mille sentiments secrets qui nous agitent. Mozart, non pas « le doux Mozart » de la légende aimable, mais le Mozart amer et malheureux de la réalité cruelle, laissant son âme changeante, tantôt sans haine ni méchanceté, tantôt furieuse et blessée, parler librement, ramène tout : projets, aventures, impressions au but unique de ses rêves : la musique. Gluck, aussi bien dans ses audacieuses préfaces que dans ses sublimes tragédies lyriques, ne prêche jamais que respect de la nature, souci de la vérité, observation des caractères. Beethoven, enfin, à la fois dieu et homme, nous conduisant plus loin que personne vers l'au-delà et, en même temps, nous montrant mieux que personne les prodigieuses splendeurs d'ici-bas, est le traducteur souverain du livre de la vie, de la vie double que nous vivons, vie intérieure et vie extérieure.

Le goût musical n'eût sans doute subi aucune déviation si Rossini, Donizetti, Bellini,

singuliers et stupéfiants successeurs du poète des neuf Symphonies, ne se fussent coalisés pour le fausser entièrement. L'artiste est un conducteur de peuples. S'il manque à sa mission sacrée et dirige mal ceux dont il a la garde et qui se fient à lui, il se montre plus coupable et plus condamnable que qui que ce soit, car il ne peut pas ne pas avoir conscience de l'énormité du crime qu'il commet. Abolir, par de vils moyens et pour empocher quelques sous, le sens de la beauté en de pauvres êtres ignorants et anxieux ; les priver ainsi du suprême réconfort moral et leur vendre à la place, sous l'apparence d'une marchandise honorable, un plaisir menteur et passager, voilà ce que ces trois Italiens, bientôt suivis d'une foule d'autres compositeurs de tous pays, ont fait. Et si *Le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*, indiscutables chefs-d'œuvre, témoignèrent du génie de leur auteur, ils n'atténuèrent point l'effet désastreux produit par nombre de partitions signées de la même main et heureusement tombées aujourd'hui dans l'oubli. A la justesse expressive, à la vérité dramatique furent alors substitués des exercices d'acrobatie vocale. Le public se rendait au théâtre comme nous irions maintenant au Cirque, pour y voir

des clowns, des équilibristes, exécuter de périlleux et compliqués tours de force vocaux. Les personnages mouraient en gentillesse sur des airs de valses, égrenant d'interminables chapelets de roulades ; les situations tragiques étaient aimablement, joyeusement traitées, et les pièces, conçues et jouées de la sorte, ressemblaient à des parodies destinées aux baraques de la foire. Leur triomphe foudroyant faillit tuer net la musique.

Un Allemand, Richard Wagner, un Français, Hector Berlioz, et un Belge d'origine, qui voulut appartenir à notre école glorieuse et nous demanda sa naturalisation, César Franck, la sauvèrent. Le premier, renouant la tradition beethovenienne, maria la symphonie au drame ; le second, fervent gluckiste, rattacha directement son art romantique à l'art classique, et le troisième, remontant encore un peu plus haut dans le passé pour y prendre racines, mêla les richesses polyphoniques de Jean-Sébastien Bach aux trésors harmoniques et mélodiques qu'il nous laissa. On ne saurait trop les en remercier, les admirer et les vénérer.

Par eux, le goût musical fut donc réformé.

A l'heure actuelle, les opéras de Rossini, sauf *Le Barbier* et *Guillaume*, dont j'ai dit l'exceptionnelle valeur, ceux de Donizetti et de Bellini sont morts. Ceux de Meyerbeer, également pleins de déplorables concessions, agonisent, ainsi que les opéras-comiques de tel ou tel faiseur en renom, fabriqués pour répondre à l'inexplicable désir d'être dupée qu'éprouvait alors et qu'éprouvera toujours, hélas ! la foule. Mais avec quelle peine ils arrivèrent à ce résultat ! Berlioz et Franck descendirent dans la tombe avant que leurs idées eussent réussi à vaincre l'indifférence, l'hostilité générales. Seul Wagner assista à sa propre apothéose et encore lui fallut-il chercher et trouver un roi qui imposât la foi nouvelle au monde étonné. Et un reste de poison continuera sans doute à troubler pendant quelque temps notre art. Dégoûté des roulades, points d'orgue et vocalises, le public garde néanmoins un secret et fâcheux penchant pour la virtuosité. Le chef d'orchestre en représentation, auquel il réserve maintenant le meilleur de son enthousiasme, n'est-il pas un peu parent de la chanteuse-étoile qu'il couvrait jadis de fleurs ? L'exécution d'un ouvrage le séduit beaucoup plus que sa création. Ceci est une faiblesse. Et, à propos de création, les

tendances des musiciens contemporains appelés à déterminer le goût, sont assez diverses. Le wagnérisme, si violemment, si injustement combattu naguère, engendra, aussitôt après sa victoire définitive, un très redoutable fléau : l'imitation. Croyant aller à un succès certain, des compositeurs sacrifièrent leur individualité à la mode, essayant, en s'emprisonnant dans la formule du maître de Bayreuth, d'arrêter l'évolution normale de l'art. Ils ne furent point approuvés par la masse de leurs auditeurs, mais ils provoquèrent, çà et là, une sorte d'hésitation, à coup sûr regrettable. Du reste, ils semblent avoir reconnu l'erreur commise, ayant vite senti qu'ils marchaient sur un dangereux terrain. D'autres, en Italie notamment, pour réagir, se privèrent des ressources précieuses, multiples et magnifiques de la polyphonie. Se consacrant de manière exclusive au théâtre, ils s'adonnèrent spécialement à l'exploitation, un instant fructueuse, du « fait divers » dramatique, traitant brutalement, sommairement, une action quelconque, évitant soigneusement, volontairement, tout symbole, toute poésie et, par suite, tout lyrisme. Déjà leur étoile pâlit, s'efface et disparaît dans le ciel changeant où, par la force même

des choses, elle ne devait briller que d'un éclat passager. D'autres encore, à l'exemple des trois grands musiciens que j'ai nommés : Hector Berlioz, César Franck et Richard Wagner, s'appuyant sur la tradition établie par les Primitifs et les Classiques, profitant des mille et mille conquêtes de la science, de la raison et de la beauté, s'autorisant des idées de large, ferme et noble indépendance que leurs illustres et vénérés ancêtres n'ont jamais manqué, en aucune occasion, de professer, reprennent purement et simplement la besogne interrompue. Que leur importent les querelles d'école, les étonnements des sots et les colères jalouses des impuissants ? Ils vont droit devant eux, en absolue sécurité sous la solide armure de leur conviction, conseillés, encouragés, protégés d'ailleurs par les souveraines et éternelles inspiratrices de l'artiste : la vérité, la nature, la vie. Ils disposent de moyens d'expression que personne ne possédait avant eux. L'orchestre, déchaîné ou apaisé, avec la variété prodigieuse des couleurs, des timbres, des bruits nouveaux ; la voix chantante, avec les splendides richesses des mots, des phrases enfin dignes d'elle, de la littérature qu'elle connaissait à peine ; l'harmonie innombrable et inépuisable,

avec l'orfèvrerie jusqu'alors ignorée de ses sonorités, tout enfin est émancipé, tout est rajeuni, tout s'offre à eux pour les aider, les seconder, les mener vers la gloire. L'humanité est là aussi, prête à se donner, évoluant en même temps que les années passent. Ils n'ont qu'à l'interroger, qu'à la regarder, qu'à l'observer, qu'à l'aimer, pour écrire des œuvres impérissables comme elle et ne ressemblant en rien aux symphonies, aux opéras précédents. Par les liens que, volontairement ou non, ils ont avec le passé, ils prennent dans le présent une place de plus en plus vaste et l'avenir leur appartient. Et ce sont eux qui, au demeurant, vont fixer la tendance moderne du goût musical sur laquelle je n'ai donc pas à m'expliquer davantage. Peu à peu, le public perdra ce qu'il peut perdre de ses mauvaises habitudes, — s'il devenait parfait, nous devrions renoncer aux batailles, ce qui serait dommage, car la contradiction est le meilleur stimulant ; — il oubliera complètement les leçons des tristes et vilains aventuriers de jadis et écoutera affectueusement celle des braves et honnêtes gens d'à présent ; il se laissera bercer, consoler, élever, emporter par le chœur tantôt murmurant et caressant, tantôt

terrible et formidable de l'universelle poésie, et l'artiste de sincérité, de progrès, d'audace, de force et de génie sera, une fois encore, le conquérant du monde.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS 1

LA MUSIQUE RUSSE

Le passé 5
La nouvelle école 11
Dans les théâtres 32
Dans les concerts 44
Le Conservatoire de Saint-Pétersbourg 56
Dans les églises 63

NOTRE VIE MUSICALE

Trois doyens 72
Livrets d'opéra. 94
A propos de *Siegfried* 117
Reprises 136
Jeunes œuvres et vieux chefs-d'œuvre 156

NOTES ET SOUVENIRS

Hulda, de César Franck. 183
Le « Cycle Berlioz » 192
La millième de *Faust*. 195
Benjamin Godard. 200
Ambroise Thomas 208
La réforme du Conservatoire 216
Pasdeloup 226
Carvalho 232

Lamoureux 238
Verdi 244
Concours du Conservatoire 254
La tendance moderne du goût musical 260

FIN

Mus 1790.15.2
Musiques de Russie et musiciens de
Loeb Music Library
3 2044 041 012